Vom Werden deutscher Filmkunst

DER TONFILM

Vom Werden deutscher Filmkunst

2. Teil:
Der Tonfilm

Von

Dr. Oskar Kalbus

Das Werk ist herausgegeben vom Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld

Copyright 1935 by Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld · Printed in Germany

Das Photomaterial dieses Buches wurde von dem Verfasser in enger Zusammenarbeit mit dem Verlag „Ross" zusammengestellt.

Einleitung

„Wes das Herz voll ist . . ."

In den ersten fünf Jahren Tonfilmdaseins sind in Deutschland etwa 500 tönende Spielfilme hergestellt worden, die sich im Rahmen dieses Buches natürlich alle gern den Freunden des Cigaretten-Bilderdienstes mit einem Bild und einer textlichen Würdigung vorgestellt oder in Erinnerung gebracht hätten. Unmöglich! Es mußte wegen Raumbeschränkung eine scharfe Auslese erfolgen, niemals nach dem Gesichtspunkte, welcher Film etwa dem Publikum gefallen und ausverkaufte Häuser erzielt hat, immer angesichts des Buchthemas von der Warte aus, welcher Film einen Baustein zu dem Gesamtkunstwerk „Tonfilm" beigebracht und eingefügt hat: Meilensteine der Tonfilmkunst!

ferner sind in diesem Band nur die deutschen Tonfilme von Wert und Format berücksichtigt worden, die vor dem 31. Dezember 1934 in Deutschland ihre Uraufführung erlebt haben. Bei dieser Grenzlinie ist es also erklärlich, daß Filme wie „Der Zigeunerbaron", „Das Mädchen Johanna", „Triumph des Willens", „Der alte und der junge König" u. a. m. keine Aufnahme gefunden haben, da sie erst im Jahre 1935 das Licht der Öffentlichkeit erblickt haben.

Auch von den bilddramaturgischen und akustischen Gesetzen des Tonfilms wird auf den folgenden Seiten nicht die Rede sein. Ich wollte die zahllosen theoretischen Abhandlungen der jüngsten Zeit über „filmische Gesetze" (ich denke an die berühmten acht Kombinationsmöglichkeiten: Bewegung, Raum, Licht, Schatten, Farbe, Sprache, Geräusche, Musik) nicht noch vermehren. Ich halte überhaupt nicht viel vom grünen Tisch und von dem Gelehrten hinter Butzenscheiben, wenn es um das Filmschaffen geht. Kein Regisseur hat Guido Bagiers „Der kommende Film" oder Bela Balázs' „Der Geist des Films" ins Atelier mitgenommen, um vor dem Drehen noch schnell nachzulesen, wie – rein filmgesetzmäßig – ein Szenenbild besonders schön und wirkungsvoll gestaltet werden kann. Kunst kommt nicht von der Gelehrsamkeit. Vielleicht liegt vorläufig auch erst nur das Ziel klar vor uns: Filmkunst als absolute, selbständige Gattung, die siebente und neueste Kunst; Film, eine ureigene ästhetische Ausdrucksform. Die Wege zu diesem Ziel liegen noch vielfach im Dunklen. Der Reichsfilmdramaturg Willy Krause hat daher einmal sehr treffend gesagt: „Die Frage, ob es eine Filmkunst gibt oder nicht, ist dahin entschieden worden, daß wir eine Filmkunst *wollen*." Das trifft den Kern der augenblicklichen Situation: zweckmäßig und erfolgversprechend ist vorläufig nur der ernsthafte Versuch, den „filmischen Gesetzen" *in der Praxis* nachzuspüren und sie im Feuer der Kritik und des Publikumgeschmacks zu erproben und zu erhärten, wie es die Ufa in jüngster Zeit mit dem Film „Das Mädchen Johanna" getan hat. Noch zehn, fünfzig, vielleicht noch mehr solche Versuche der verschiedensten Hersteller, und es wird an der Zeit sein, die Gesetze für die Tonfilmkunst aufzustellen. Also, noch Geduld! Der Lessing der Tonfilmdramaturgie muß uns noch beschert werden.

Berlin, im Juni 1935

Dr. Oskar Kalbus

Geburt und Kindertage des Tonfilms

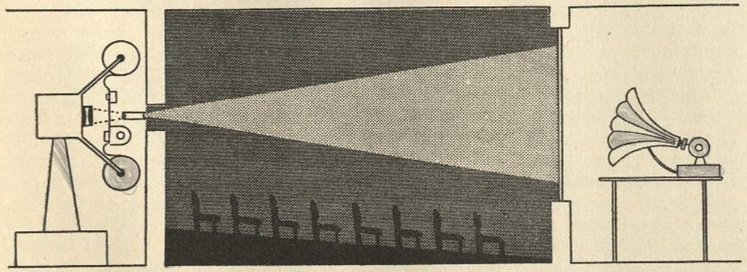
Die im ersten Band dieses Werkes aufgezeichnete Geschichte vom Werden deutscher Filmkunst zeigt die Entwicklung eines Spielzeugs und Schaubudenzaubers zu ernsthafter Kunst. Ihr Ausgangs- und Angelpunkt war immer das Optische, die Reinkultur des Visuellen. So war der Entwicklungsgang der „siebenten Kunst" durch ihre Eigengesetzlichkeit eindeutig vorgeschrieben für den Weg, auf dem wir sie bisher bis zum Jahre 1929 begleitet haben. Wenn man im allgemeinen 1929 als das Jahr nennt, in dem die deutsche Filmkunst die Schwelle vom Stummfilm zum Tonfilm überschritt, so ist das nur mit gewissen Einschränkungen richtig. In diesem Jahr erfolgte in Deutschland allerdings der Anlauf zur endgültigen – industriellen und kommerziellen – Umstellung vom Stummfilm auf den Tonfilm. Die Schwelle selbst aber, die dabei zu überschreiten war, war breiter, und es bedurfte vieler schüchterner, zaghafter und kurz vor dem Ziel mutiger Schritte, bis sie erfolgreich überschritten war.

Der Film war vom Standpunkt des Zuschauers nie wirklich stumm. Edison synchronisierte bereits den ersten Kinematograph mit einem Phonographen. Und als der Phonograph allerlei technische Schwierigkeiten machte, wurden die Tränen der Henny Porten mit einem Geigenschluchzen und die Berliner Wachtparade mit dem lautesten Marschstück eines Orchestrions begleitet. Die Sache ging weiter. Wenn Albert Paulig als Kellner das Servierbrett fallen ließ, schlug ein Musiker im Orchester mit dem Hammer in die Scherbenkiste, und ein Gewitter auf der Leinwand wurde mit Harmonium und Paukenschlag besonders deutlich gemacht. Auch das befriedigte noch nicht. Im Drama gab eines Tages der Rezitator seine Erklärungen, und beim „Tanzenden Tor" sang ein Tenor den Schlager hinter der Leinwand. Dann kam die große Kapelle aus der letzten Zeit des Stummfilms, in den Großkinos oft mehr als hundert Mann. Hier ließen findige Kapellmeister im Orchester das Klingeln, das Rattern der Eisenbahnräder, den Trab der Pferdehufe, das Heulen von Schiffssirenen, das Stampfen der Maschinen, den lockenden Klang der Kirchenglocken und andere Geräusche und Töne nachmachen und mit dem Bild auf der Leinwand in Einklang bringen.

Der Ton in allen seinen Arten versuchte schon immer, sich mit den Bildern auf der Leinwand zu vermählen, wenn auch zunächst mit wesensfremden und unkünstlerischen Mitteln.

Gleich nach der Erfindung des Kinematographen und Phonographen im Jahre 1894 beschäftigte es den Erfindergeist Thomas Alva Edisons, diese beiden Erfindungen so zu kombinieren, daß gleichzeitig mit den bewegten Bildern der dargestellten Personen deren Sprache und Gesang (eventuell begleitende Musik oder Naturgeräusche) auf einem Phonographen mit aufgenommen und bei der Projektion wieder mit zu Gehör gebracht werden konnten. Diese Einrichtung, „Kinetophon" nannte sie Edison, war der erste Vorläufer der modernen Nadelton- (Tonfilm-) Apparatur. Trotzdem können wir das Kinetophon heute nicht als die erste Tonfilmapparatur bezeichnen, denn es fehlte ihr ein für den modernen Begriff „Tonfilm" wesentliches Erfordernis: der Synchronismus.

Unter Synchronismus verstehen wir den minutiös genauen Gleichlauf von Bild und Ton. Er setzt voraus, daß Kinoprojektor und Tonwiedergabegerät in genau dem gleichen Moment eingesetzt werden (Start) und dann laufend stets Bild und Ton zueinander passend wiedergeben.



Schema eines Tonbildtheaters aus dem Jahre 1896

Die Schwierigkeiten liegen auf der Hand. Man half sich bei der ersten primitiven Edisonschen Anordnung zunächst damit, daß der Vorführer am Projektor das Bild auf der Leinwand genau beobachtete und dessen Geschwindigkeit entsprechend mit der Hand regulierte, wenn Filmbild und Ton oder Musik des Phonographen auseinanderlaufen wollten. Wenn der Film riß, war alles vorbei. Diese behelfsmäßige Anordnung konnte daher keine befriedigende Synchronität schaffen und mußte eines Tages verworfen werden. Weitere große Hindernisse und Mängel, wie z. B. die Schwierigkeit gleichzeitigen Startens von Filmprojektor und Phonograph, erschwerten das Verfahren ganz erheblich, ganz zu schweigen von den geradezu unüberwindbaren Schwierigkeiten, wenn z. B. der Film riß und durch Kleben kürzer wurde und somit nicht mehr zu der Länge der Tonaufnahme passen konnte. So war die Stunde des Tonfilms mit der Edisonschen Erfindung noch nicht gekommen – wir hören zu den flimmernden Bildern der Leinwand zunächst lediglich eine mehr oder weniger passende Begleitmusik, die uns aus dem Trichter eines Phonographen oder Grammophons entgegenschallt.

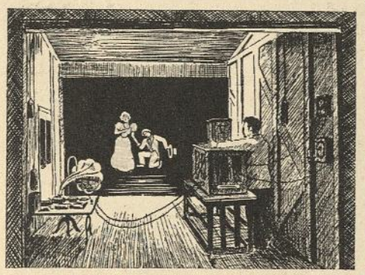
Trotz der anfänglichen Mißerfolge der Edisonschen Versuche beschäftigten sich verschiedene Forscher damit, die Methode von Edison der Praxis entsprechend durchzubilden und brauchbarer zu machen. In erster Linie ist hier der Deutsche Oskar Meßter zu nennen, der fast zu gleicher Zeit wie Edison eine ganz ähnliche Konstruktion durchgeführt hatte, bei der er aber für die Sicherung des Synchronismus besonders präzise Konstruktionsteile verwendete. Zunächst führte aber auch Meßter im Jahre 1896 in seinem ersten Kinotheater in Berlin, Unter den Linden 21, lediglich Filme „mit musikalischer Begleitung durch den Phonographen" vor, und es war natür-

lich auch da mit dem Synchronismus zwischen Ton und Bild noch recht schlecht bestellt. Meßter faßte das Problem von ganz neuer Seite an. Der grundlegende neue Gedanke Meßters zum Problem der Synchronisierung zwischen Bild und Ton war der, den Kinematographenapparat und das Grammophon vermittels elektrischer Synchronmotoren zu betätigen – eine Erfindung, die natürlich wegen ihrer Bevorzugung des Maschinellen auf dem Gebiete der Kunst sofort auf den üblichen, aber erfolglosen Widerstand stieß.

Anfangs kaufte Meßter fertige Schallplatten, z. B. eine Platte von Caruso als Bajazzo, dann holte er sich einen Darsteller aus der Filmbörse, der in Gesicht und Gestalt dem großen Sänger ähnelte, und stellte ihn im Atelier vor die Filmkamera. Und nun mußte der Komparse seine Spielastik genau nach der Platte machen, die irgendwo in einer Ecke ablief. So wurden die ersten Meßter-Tonfilme hergestellt! Nach diesem System entstanden 1903 die „Tonbilder" mit Künstlern wie Massary, Giampietro, Guido Thielscher, Henry Bender. Tänzer und Tänzerinnen erschienen in Teilen von Opern mit Arien und Duetten, auch Anna Pawlowna und die Saharet zeigten im „Tonbild" ihre Künste.

Interessant war das „Tonfilmatelier", das sich Meßter damals für seine Tonfilmaufnahmen einrichtete, über das er selbst wie folgt erzählt: „Ein Mikrophon gab es ja damals noch nicht, und so benutzte ich als ‚Aufnahmebühne' einen abgeschlossenen großen Kasten (ähnlich den Schwitzkästen), in den vorne eine große Scheibe eingelassen war, die zur Kamera schräg geneigt eingesetzt wurde. Die Öffnung des Aufnahmetrichters befand sich in der Decke des Kastens. Die in diesem ‚Behälter' agierenden Personen sprachen oder sangen gegen die Glasscheibe, die die Töne nach oben in den Trichter reflektierte. Die Bildaufnahmen erfolgten durch die Glasscheibe. Bei den Tonaufnahmen ging es mit dem Gesang leidlich. Bei gesprochenen Sätzen war die Sache bedeutend schwieriger."

Meßters erste öffentliche Tonbildvorführungen dieser Art fanden im August 1903 im Apollo-Theater in Berlin statt. Sie waren Sensation. Das „Biophon" wurde als die neueste Errungenschaft auf dem Gebiete der photographischen und phonetischen Technik von Publikum und Presse begeistert aufgenommen. Doch den Gipfelpunkt der Meßterschen Tonbilderproduktion bildeten aber die Aufnahmefolgen aus den 1906–1908 gespielten großen Bühnenoperetten: „Die lustige Witwe", „Ein Walzertraum" und „Der Graf von Luxemburg". Von diesen drei Operetten waren je 6–8 Aufnahmen erschienen, die die Hauptnummern der Stücke brachten. Matzner, Kutzner, die Ottmann und viele andere bekannte Operettenkräfte traten in Bild und Ton in Erscheinung. Es waren die ersten Star- und Schlagererfolge des „Tonfilms".



„Tonfilm"-Aufnahme um die Jahrhundertwende

Diese anfänglichen Erfolge konnten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die ständige und sichere Synchronität zwischen Filmbild und Schallplatte auf die bisherige Weise immer noch nicht zu erreichen war. Man mußte weiter nach neuen Wegen suchen.

*

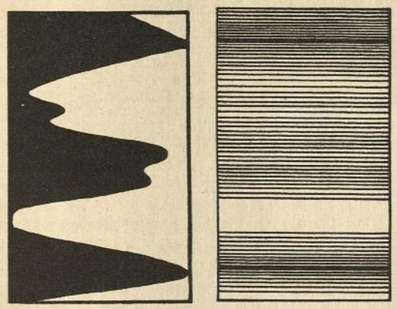
Eine Übergangserfindung, die gewissermaßen als die Brücke vom Nadelton zum Lichtton bezeichnet werden kann, war das von dem Franzosen de Pineaud im Jahre 1909 erstmals vorgeschlagene Verfahren, die Schallgravierung am Rande des Filmbandes vorzunehmen, für das er zwei Methoden konstruiert hatte, die hier aus Raummangel nicht beschrieben werden können. Daß diese Methoden de Pineauds allerlei Mängel hatten, die denen des reinen Nadeltonverfahrens schon auf Grund ihrer engen Verwandtschaft mit diesem nicht nachstanden, wird ohne weiteres verständlich erscheinen. Das Richtige, der praktische Wegweiser zum „Tonfilm" im eigentlichen Sinne, war an dem Pineaudschen Verfahren nur die Idee der Vereinigung von Bild und Tonaufzeichnung auf dem Filmstreifen. Nur auf diesem Wege mußte das Ziel gesucht werden.

*

Die praktische Lösung dieses Problems war eine andere, nämlich die Anwendung des photographischen Prinzips an Stelle der Graviermethoden. Diese Lösung hat als erster der deutsche Physiker Ernst Ruhmer gefunden, der damit die Grundlage für sämtliche noch heute existierenden Methoden des Lichttonverfahrens schuf. Der Grundgedanke aller dieser Methoden ist die Umwandlung von Schallschwingungen in Lichtschwankungen. Richtungweisend hierfür waren vor allem die Lichttelephonie, die Graham Bell mit großem Erfolg 1893 auf der Weltausstellung in Chicago vorführte, und die Versuche von Duddle und K. Simon mit ihrer singenden bzw. sprechenden Bogenlampe. Es war von hier eigentlich nur noch ein kleiner Schritt, die den Schallwellen getreu folgenden Lichtschwankungen (und zwar entweder Lichtintensitätsschwankungen oder Ablenkung eines konstanten Lichtstrahls) auf lichtempfindlichem Film gleichzeitig mit dem Bild zu photographieren. Es hat hierzu jedoch noch einer grundlegenden Erfindung bedurft, die heute als der Grundstein angesehen werden muß, auf dem sich das imposante Gebäude der Tonfilmtechnik erhebt, nämlich: die Elektronenröhre.

Beim Lichtton werden die vom Aufnahmemikrophon ausgehenden, durch die auftreffenden Schallwellen erzeugten Stromstöße in Lichtschwingungen umgewandelt und mittels eines besonderen Filmnegativs, das im Tonaufnahmeapparat mit der gleichen Geschwindigkeit abläuft wie der Film in der Bildkamera, photographiert. Man unterscheidet beim Lichtton zwei Aufzeichnungsmethoden: das Transversal- oder Amplitudenverfahren und das Intensitätsverfahren. Beim ersten bringen die Stromstöße ein an einem dünnen Draht befestigtes Spiegelchen in Schwingungen, welches das Licht einer Lampe durch einen Schlitz auf den vorbeilaufenden Film reflektiert. Die Tonaufzeichnung hat die Form etwa einer Barometerkurve, bei der man sich vorstellen muß, daß die Fläche auf der einen Seite der Zickzacklinie schwarz ist, während die andere Hälfte weiß, also lichtdurchlässig bleibt. Im Intensitätsverfahren wird in dem Lichtstrahl einer konstant brennenden Lichtquelle eine Schleuse eingeschaltet, die die Eigenschaft hat, je nach der Stärke des in die Lichtschleuse gelangenden Stromimpulses, mehr oder weniger Licht durchzulassen. Die Tonaufzeichnung hat hierbei die Form einer Reihe von Querstrichen verschiedener Schwärzung.

Bei der Wiedergabe läßt man nun den Film zwischen einer Lichtquelle und einem schmalen Schlitz vorbeilaufen, durch den das Licht auf eine lichtempfindliche Photozelle fällt, welche die Lichtschwankungen in Stromimpulse zurückverwandelt. Die Stromimpulse werden durch die Elektronenröhre verstärkt und zum Lautsprecher geschickt, wo sie den letzten Umwandlungsprozeß durchmachen und als Töne wieder zum Vorschein kommen.



Transversal- oder Amplitudenverfahren — *Intensitätsverfahren*

Die beiden Lichtton-Aufzeichnungssysteme

Die Tonaufzeichnung, die als $2^1/_2$ mm breiter Streifen an der Seite der Filmbildchen entlang läuft, spielt dabei die Rolle einer Gardine: beim Transversalverfahren ist sie vollkommen schwarz und lichtundurchlässig, aber nur mehr oder weniger zugezogen; beim Intensitätsverfahren ist die Gardine immer ganz zugezogen, ist aber von ungleicher Dichte, so daß in beiden Fällen eine ganz bestimmte Menge Licht durch den Schlitz auf die Photozelle fällt, die einen entsprechend starken Stromimpuls zum Lautsprecher schickt.

*

Es dürfte im Rahmen dieses Werkes zu weit führen, auf die einzelnen Entwicklungsphasen des Lichttonverfahrens einzugehen, die technischen Verschiedenheiten und Besonderheiten, Vorzüge und Nachteile der einzelnen im Laufe seiner Vervollkommnung entwickelten Methoden aufzuzählen und zu behandeln (Ruhmers „Photographophon", das Amplitudenverfahren von Berglund, von Arnold Poulsen, von Axel Petersen, die Systeme von Lee de forest und das Triergon-System u. a. m.). Uns Deutsche interessiert nur das Triergon-System. Drei Mann, keiner vom Fach der Kinoindustrie, ein Feinmechaniker, ein Physiker, ein Schmied, im Kriege mit der Funkerei vertraut geworden, sind die eigentlichen Schöpfer des Tonfilms in seiner heutigen Gestalt: Triergon, d. h. „das Werk der drei". Von der Erwägung ausgehend, daß der Phonograph nicht das geeignete Mittel ist, den Film zu „begleiten", da ein durchgehend funktionierender Synchronismus in der Regel doch nicht zu erzielen war, bauten die Triergon-Männer Vogt, Dr. Engl und Masolle im Jahre 1919 ihre Arbeit auf photographischer Registrierung der Schallwellen direkt auf dem Filmbande auf. – Sie erzielten die Schallabbildung, indem sie die vom Mikrophon kommenden und verstärkten Ströme einer Glimmlampe zuführten, die die Eigenschaft hat, praktisch trägheitslos allen Stromimpulsen zu folgen. Das Licht dieser Glimmlampe gelangte durch besondere Optiken, die eine schlitzförmige Abbildung bewerkstelligen, auf den Film. Das große Verdienst dieser drei Männer ist besonders darin zu suchen, daß sie alle Elemente, die zum Bau von Tonfilmapparaturen notwendig sind, neu in hervorragender wissenschaftlicher und technischer Weise durchkonstruierten.

Sie ersetzten besonders das altbekannte Kohlenkörnermikrophon durch ein trägheitsloses Mikrophon, das unter dem Namen „Kathodophon" bekannt wurde. Ebenso ersetzten sie das seit langem bekannte lautsprechende Telephon durch einen wirklichen Lautsprecher auf elektrostatischer Grundlage, dem sie den Namen „Statophon" gaben. Aber auch alle Tonfilmelemente, die schon längere Zeit der Wissenschaft bekannt waren, wurden durch sie in zweckmäßiger Weise für den Tonfilm abgeändert. So entstanden im Laboratorium von Triergon die ersten guten photoelektrischen Zellen sowie Verstärker, die ungefähr denselben Frequenzumfang hatten wie unsere modernen Verstärker.

Heißer mag keine Mutter, deren Kind sprechen lernt, seine ersten verständlichen Worte herbeigesehnt haben, als die drei Erfinder mit ihrer hemmungslosen Besessenheit und ihrem felsenfesten Glauben. Und endlich kamen auch wirklich die ersten Worte aus dem Apparat: „Milliamperemeter", die man in einem kleinen, mit mehr als tausend geliehenen Kartoffelsäcken akustisch hergerichteten Atelier aufgenommen hatte.

Im Jahre 1923 waren die Laboratoriumsversuche so weit gediehen, daß sich die „Triergon" mit einem regelrechten abendfüllenden Programm an die Öffentlichkeit wagen konnte. Der Erfolg war angesichts der geringen Erwartungen, die man auf Grund zu früh veröffentlichter Laboratoriumsversuche im Jahre vorher gestellt hatte, überraschend und groß: man erkannte die kulturhistorische Bedeutung dieser Geburtsstunde des Tonfilms und – man bekämpfte ihn und seine Zukunft. Man nahm ihn also ernst.

Aber wie oftmals, so geschah es auch hier: die Filmindustrie, und in erster Linie die deutsche, verhielt sich dem Tonfilm gegenüber skeptisch und ablehnend, sie sah nicht die große Chance, die ihr gegeben war. Nur der größte deutsche Filmkonzern, die Ufa, machte weitere Versuche, baute für 500 000 Mark in Weißensee ein Tonfilmatelier und drehte einen zweiaktigen Tonfilm: „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern." Dieser erste deutsche Tonfilm gelangte im Theater am Nollendorfplatz zur Uraufführung – und fiel „glänzend" durch. Die Zeitungen von damals wissen nämlich zu berichten, daß der Tonfilm sich kümmerlich zwei Tage lang „durchgekrächzt" habe. So mag es begreiflich erscheinen, daß man vorläufig vom Tonfilm genug hatte und nicht mehr daran dachte, einen neuen zu drehen.

Die Tonaufnahmen waren gut, die Wiedergabe hatte alles verdorben. Irgendwo in einem Berliner Vorort lag eines Tages ein Haufen Schrott: die Reste der 20 Apparate, mit denen die Triergon-Leute den Nachweis führen wollten und auch hätten führen können, daß ihr Tonfilm wert war, von der ganzen Welt gehört zu werden.

Amerika im Tonfilmtaumel

Auch in Amerika ist der Tonfilm nicht über Nacht entstanden. Im Gegenteil, eines der bedeutendsten Laboratorien der Welt, nämlich das Bell Telephone Laboratorium, ein Zweig der American Telephone und Telegraph Company und der Western Electric Company, hat lange Zeit an der Entwicklung dieser Erfindung gearbeitet, bevor der erste Tonfilm in Amerika gezeigt wurde. Die beiden genannten Gesellschaften beschäftigten sich seit etwa sechzig Jahren mit der Herstellung von Erzeugnissen der Telephonindustrie, und in ihren Diensten stehen Tausende von ausgezeichneten Ingenieuren. Obgleich sich die Forschungen dieser Ingenieure natürlich zuerst nur mit Telephonerzeugnissen befaßten, entwickelten sich aus diesen Forschungen naturgemäß andere, neue Dinge. Schon im Jahre 1925 kam die Western Electric Company zu der Überzeugung, daß der Fortschritt in den Experimenten um den Tonfilm sie dazu berechtigte, diese Erfindung praktisch auszuwerten.

Die amerikanischen Filmproduzenten standen den Tonfilmversuchen zunächst kühl gegenüber. Nur die Brüder Warner nicht. Sie hatten ohnehin nichts mehr zu verlieren. Ihre Gesellschaft war bankrott. Da sah eines Tages einer der Brüder auf der Leinwand einen Mann, der nicht nur den Mund aufriß, sondern der auch richtige Laute und Worte von sich gab. Noch nicht gerade sehr deutliche und klare Worte, aber jedenfalls sprach der Kerl da oben auf der Leinwand.

Szene aus dem amerikanischen Tonfilm „Jazz-Sänger" mit Al Jolson

Harry Warner lächelte und nickte dem sprechenden Leinwandgeist im Dunkeln freundlich zu. Er sah in ihm den Retter, den Retter vor dem Bankrott. Ohne sich zu besinnen, unterschrieben die Brüder Warner einen Pakt: den Patentvertrag mit Western Electric. Nun begann der Film zu sprechen, und „Warner Brothers" wurden ein mächtiger Trust, der riesige Dividenden abwarf.

Mit der Lizenz in der Tasche gingen sie sofort unter Einsatz aller Kräfte an den Ausbau eines Tonfilmprogramms und engagierten die bedeutendsten Künstler der New-Yorker Metropolitan-Oper. Die Uraufführung des stummen Barrymore-Films „Don Juan" wurde sogar aufgeschoben, bis die Warners mit ihren technischen Mitteln so weit waren, nachträglich eine musikalische Untermalung dieses stummen Films synchronisiert herzustellen. Die größten Sänger, Musiker und Schauspieler hatten die Warners für ihr Tonfilmprogramm gewonnen. So engagierten sie Frau Schumann-Heink, Mischa Elman, Zimbalist Martinelli, Gigli, Delucca, Marian Talley, Anna Case und viele andere. Am 5. August 1926 fand die erste öffentliche Tonfilmvorführung in New York statt und war ein durchschlagender Erfolg. Fachzeitung und Tagespresse waren eins in der rückhaltlosen Anerkennung der neuen Kombination von Film und Ton.

Der Tonfilm wäre vielleicht nicht so schnell über uns gekommen, wenn sich nicht in der Tagesdiskussion der internationalen Filmwelt in den Jahren 1927–29 ein Schlagwort breitgemacht hätte: Produktionskrise! Sie fing in dem Augenblick an, als der stumme Film, der im Laufe eines Jahrzehnts in den Vordergrund der Gegenwartskunst getreten war, auf dem toten Punkt angekommen war. Zwischen gierigem Geldverdienen und verbildetem Publikumsgeschmack war die Kunst im Film schließlich auf der Strecke geblieben, und damit fing die Produktionskrise an. Sie begann in Amerika. Nicht in Hollywood, sondern in der Wallstreet, wo die Aktien der amerikanischen Filmkonzerne bald keinen Pfifferling mehr wert waren. Die Kinos waren leer. Die Kinogänger wurden kritisch, geschmackverwöhnt, lehnten die Filmmanufaktur ab und verlangten Höchstleistungen auf dem Gebiete der Filmkunst. Da holte man als letzten Retter den Tonfilm herbei, zunächst als Reizmittel für die Börse. Die Filmaktien stiegen: Fox-Aktien von 68 auf 110, und Warner Bros. waren überhaupt nicht mehr zu halten, sie kletterten von 22 auf 140. Die Börsianer verkündeten überall den „epochalen künstlerischen Fortschritt" des Films. Das war Falschheit. Der Tonfilm ist in Amerika nicht aus innerlichen oder künstlerischen Notwendigkeiten gerufen worden, sondern aus äußeren, rein kalkulatorischen Erwägungen der Börsen. Wo aber Zahlen, Kurse, Prozente, Dividenden eine Rolle spielen, kommt alles furchtbar schnell in Bewegung: Hollywood im Tonfilmtaumel! Man baut neue Ateliers. Man konstruiert neue Apparate. Man gründet neue Gesellschaften, und man kauft vor allen Dingen neue Patente. Patente! Das ist das neue Geheimnis für Dollarmachen.

Im September 1928 lief in Berlin der amerikanische Film „Jazz-Sänger", das erste Bild, das drüben in Amerika mit Tonfilm-Gesangseinlagen gezeigt worden war. Der Hauptdarsteller dieses Films ist kein berühmter Star der stummen Leinwand. Er heißt Al Jolson.

Al Jolson war Varietésänger. Eine amerikanische Berühmtheit. Man kann ein europäisches Gegenstück zu seinem Namen kaum als Beispiel nennen. Er war die größte Zugkraft der amerikanischen Revue- und Varietébühnen. Ein Mann mit einem undefinierbaren Etwas, das unmittelbar ins Herzenszentrum der amerikanischen Volkspsyche trifft. In seiner Kehle sitzt eine Träne, in seinem Organ ein Schmelz zwischen Lachen und Weinen. Hundert Millionen Amerikaner haben bei seinem Lied vom Sonny Boy Tränen vergossen. Und Europa hat später mitgeweint. Die Brüder Warner haben gelacht, ihn für mehrere Filme verpflichtet und ihm beinahe 600 000 Mark für eine einzige Rolle gezahlt.

In Deutschland ging Al Jolson stumm durch seinen ersten Film.

Wir sind ja noch im Jahre 1928!

Der stumme Film feiert in Deutschland noch überall seine Triumphe. Nur Hollywood ist vom Tonfilm berauscht. Man kann drüben ohne Ton nicht mehr leben. Das geht so weit, daß man zu „Heimkehr" und „Ungarische Rhapsodie" nachträglich noch Musik aufnimmt, weil man sich von diesen Bildern als Tonfilm größeren Erfolg verspricht. Sogar der „Weltkrieg" erhält seine musikalische Untermalung.

Berühmte amerikanische Darsteller, die sich schon auf dem Gipfel der Kunst sahen, müssen, sprachlich gesehen, wieder von vorn anfangen. Es ist nicht nur ein Taumel, der Hollywood erfaßt hat, sondern es ist eine Revolution, deren Ziel noch niemand absehen kann. Die vor allem deshalb so ängstlich macht, weil niemand weiß, ob der sprechende Film, das Bild mit Wort, Gesang und Geräusch, eine Mode von ein paar Monaten oder ein paar Jahren ist oder gar eine ständige Einrichtung wird. Auf jeden Fall weiß jedes kleine Kind, wer Al Jolson ist. Und erst recht seit seinem zweiten Tonfilm „Der singende Narr", der Geschichte eines Revuekünstlers, dessen Lebensinhalt zunächst die Frau, dann aber das Kind bedeutet. Und diesem Kind singt er in der Sterbestunde noch einmal das Lied, das diesem Film die besondere Note gibt, das Lied vom „Sonny Boy".

Die Illusion ist beinahe vollkommen. Man hat höchstens im Augenblick, wo der Apparat anläuft, den Eindruck des Maschinellen. Aber schon nach wenigen Minuten verschwinden diese Nebengeräusche, werden nicht mehr wahrnehmbar.

Neben Al Jolson konzentrierte sich das Interesse des Publikums auf David Lee, einen kleinen Jungen, der ebenso schnell populär wurde, wie es einst Jackie Coogan war. Drüben in New York schlugen sich die Generaldirektoren der Filmgesellschaften und die Leiter der großen Broadway-Theater um dieses Wunderkind, und seine geschäftstüchtige Mama holte für diesen kleinen Bengel mehr als tausend Dollar die Woche von den Kassen der Ateliers ab.

Nach den beiden erfolgreichen Al-Jolson-Filmen ging man mit „Interference" grundlegend andere Wege. Wurde bei den Al-Jolson-Filmen die Neuheit mit der Musik und Popularität der Stimme von Al Jolson betont, so basierte man den Erfolg bei „Interference" auf der Sprache. Hier wird erstmalig der Versuch gemacht, den sprechenden Film an die Stelle eines regulären Theaterstücks zu setzen, wobei man die Sprache noch völlig den Gesetzen der Bühnendramaturgie unterwarf: der erste reine Sprechfilm in Amerika.

Man war von „Interference" fasziniert, mehr aber auch nicht. Man betrachtete diesen Film als künstlerisches Experiment, nicht aber als Wegweiser für die Zukunftsentwicklung des Tonfilms. Hollywooder Künstler wollten vom vertonfilmten Theater, vom Bühnenersatz, nichts wissen, und so galt damals der reine, hundertprozentige Sprechfilm so gut wie überwunden. Die menschliche Sprache sollte aus dem tönenden Film zwar nicht völlig ausscheiden, sie sollte aber nur als Sprech- oder Dialogpartie dort eingestreut werden, wo sie einen besonderen Sensationswert oder für eine bestimmte Situation einen dramatischen Höhepunkt erreichen kann. So wird man verstehen, daß der Amerikaner lange Zeit die Zukunft des Tonfilms erblickte in der „Musical Comedy", einem Gemisch von Operette, Revue und Spielfilm. Die Spielhandlung ist hier immer eine süßliche Liebesgeschichte mit sensationellem Einschlag und humoristischen Kontrastwirkungen, und dazu immer und überall Schlager, Tanznummern, Girlparade. Ein Musterbeispiel ist etwa „Broadway Melody". Diese „Musical Comedies" bildeten lange Zeit das ganze Arbeitsgebiet von Hollywood und seiner Tonfilmproduktion, auf jeden Fall so lange, bis die Deutschen in Tempelhof und Neubabelsberg deutsche Filmkunst und deutsche Tonkunst zu einem Ganzen zusammenschweißten und hieraus eine neue Tonfilmdramaturgie schufen, vor der die Amerikaner die Augen groß und ängstlich aufrissen.

Die gewonnene deutsche Tonfilmschlacht

Amerika ist ein Land, in dem alles Neue eine wahre Volksbegeisterung auslöst. Die Amerikaner sind wie die Kinder. Diese Freude am Neuen, am Fortschritt und an der Entdeckung hat auch die amerikanische Tonfilmbegeisterung entstehen lassen. Es sind dabei viele Fehler gemacht worden, und es sind zuerst auch minderwertige Filme gedreht worden, aber man hat in Amerika keine Zeit zum Überlegen und erst recht nicht zum Studieren. Diese unbefangene Begeisterung ist dem Deutschen nicht verständlich. Wir bleiben unserer nationalen Eigenart treu und bemühen uns zunächst, jede neue Methode und jedes mechanische Detail dabei zu analysieren. Die „klugen" Analytiker und die vorsichtigen Künstler in Deutschland prophezeiten Ende 1928 und Anfang 1929 noch wie folgt:

„Den Tonfilm halte ich für die Kraft, die den Film überhaupt zerstören könnte, glaube allerdings nicht, daß er über eine gewisse Experimentier- und Kuriositätszeit hinaus dauern wird." So schrieb Norbert Jacques.

„Der Ton- oder Sprechfilm wird sich niemals ganz die Filmleinwand erobern können, weil er durch die Sprache auf die einzelnen Länder begrenzt ist. Drama, Schauspiel, Oper, Operette kommen dafür nicht in Frage, aber für Instrumental- und Vokaldarbietungen ist ihm eine – aber auch nur in gewissen Beschränkungen – Zukunft gegeben. Niemals kann das Schattenbild den wuchtigen Eindruck eines lebendigen Darstellers vermitteln oder ersetzen." Das sagte Joseph Delmont.

„Das Theaterstück der Bühne wird immerdar Geltung behalten, denn die Menschen wollen keine Schatten auf der Leinwand sprechen hören, sondern lebende Schauspieler. Ich bin überzeugt, daß diese Mode bald so wie die früheren Tonbilder verschwinden wird." So meinte ein Theaterfachmann.

„Lichtspiel ist Gefühl durch Geste. Das Lichtspiel ist Gefühlskunst, keine Gedankenkunst. Wer ins Kino geht, will nicht denken, nicht hören, sondern fühlend erleben." Das konnte man immer wieder lesen.

„Wozu Worte? Es gibt viele Dinge im Leben, die lieber schweigend hingenommen werden. So auch der Film. Wer das gesprochene Wort hören will, gehe in das Theater. Der Film sollte dem Theater nicht ins Handwerk pfuschen. Beides sind zwei Dinge, die sich nicht miteinander vergleichen lassen." Ein Ausspruch der Schauspielerin Boothby.

„Die empfindsamen Kreise sind jahrelang unserer Kunst ferngeblieben, erst in den letzten Jahren, als der Film anfing, wirkliches Niveau zu gewinnen, kamen sie und nahmen Anteil an unseren Freuden und Sorgen. Sie werden wieder abwandern, wenn der organisierte Lärm die Leinwandruhe zerstört, und sie haben recht. Und aus dem Krachfilm wird dann wohl noch ein ... Filmkrach werden." Das ist die Prophezeiung von Luis Trenker, dem wir später den „Rebell" und den „Verlorenen Sohn" verdanken werden.

„Das Reden, das dreidimensionale Tönen, ausgehend von zweidimensionalen Gebilden, werde ich mir nie im Leben als eine künstlerische Bereicherung einreden lassen. Es ist vielmehr ein hanebüchener Kitsch, ganz genau entsprechend jenen Postkarten, auf denen Esel wirkliche, aufgeklebte Schwänze aus Haaren haben." So fluchte Axel Eggebrecht, der später manchen guten Tonfilm schrieb.

Die Weitsichtigen meinten dagegen: man könne nicht gegen den Strom schwimmen, das habe sich immer als töricht erwiesen; und sich mitschleifen lassen, das wäre wiederum unmoralisch. Die großen Sprechbühnenkünstler aber höhnten: Nun wird nicht jede Ziege mit edlem Profil und gutgeformtem Busen der große „Weltstar" werden können, jetzt sollen sie alle erst einmal lernen, lernen und nochmals lernen. Am besten aber kam der Bühnenkünstler mit dem Tonfilm zurecht, der offen zugab: „Wir Künstler aber sind dumm, blind und taub, wenn es um ein Urteil unserer eigenen Kunst geht. Da gilt nur eines: Der wichtigste Bestandteil des Kinos ist das Publikum! Das soll entscheiden!"

Hier wurde sehr richtig erkannt, daß Industriebrauch und Kunstsinn die Filmkunst in Theorie und Praxis gern, aber irrtümlich als eine „fertige Kunst" bezeichneten, während sie in Wirklichkeit noch stark entwicklungsfähig war und noch lange bleiben wird.

*

Von den amerikanischen Elektrokonzernen ging das große Tonfilmbeben aus und erreichte auch sehr schnell Europa – und natürlich auch Deutschland. Deutschland ganz besonders aus folgenden Gründen:

Die wesentlichen Erfindungen der rasch aufgeschossenen Tonfilmindustrie stammen aus Deutschland und sind daher vielfach geschützt. Sowohl für das Lichttonverfahren wie für die Tonwiedergabe mit Schallplatten sind die wichtigsten Patente in deutschen Händen. Der zeitliche Vorsprung Amerikas ist allein eine Folge der stärkeren Kapitalkraft der reichen USA.-Elektrokonzerne, mit denen das durch Versailles schwer belastete Deutschland und seine Industrien nicht Tempo halten konnten.

Seit die grundlegende deutsche Erfindung der Tri-Ergon-Gruppe, für die sich in der Inflationszeit in den wirtschaftlich daniederliegenden Ländern Mitteleuropas keine genügende finanzielle Unterstützung fand, durch den amerikanischen Filmmagnaten William Fox für die USA. angekauft wurde, hat sich drüben der mächtige Elektrotrust der Weiterentwicklung angenommen und durch Investierung großer Kapitalien in der Filmindustrie sich Vorsprung und Übermacht in der Tonfilmindustrie gesichert. Die grundlegenden Patentrechte sind aber dem Amerikaner nur für die Ausnutzung in Amerika freigegeben worden, während sie in Europa in der Hand der Erfinder blieben.

Das hatte die deutsche Elektrizität nicht vergessen: Siemens & Halske, AEG. und Telefunken. Warum sollen nur die Amerikaner auf der Leinwand sprechen können und dürfen? Sprechen können auch wir Deutsche im Film! Wenn wir nur wollen. So wurden zwei Gesellschaften ins Leben gerufen, Klangfilm und Tobis, die sich bald unter der weisen Leitung von Siemens und AEG. zu einem Trust zusammenschlossen.

Der Patentkrieg zwischen Amerika und Deutschland entbrennt nun mit aller Schärfe, mit allen Waffen und vor allen Gerichtsschranken der Welt. In Deutschland gewinnt die Tobis-Klangfilm alle von ihr angestrengten Prozesse, bald auch in allen übrigen europäischen Staaten, während Western Electric in Amerika siegreich bleibt. So hat sich die Elektrizitätswelt des Films bemächtigt und ihn so stark unterjocht, daß sehr bald weniger von Optik, Kamera, Dramaturgie, Licht und Schatten gesprochen wurde, sondern immer nur von Magneten, Amplituden, Intensitäten, Frequenzen.

Szene von dem Schiffsuntergang in „Atlantic"

In den Neujahrstrubel des Jahres 1929 platzen die überraschenden Nachrichten des deutschen Tonbildsyndikats (Tobis) hinein, daß es nach umfangreichen Vorbereitungen in der Lage sei, bereits Mitte Januar 1929 mit einer Reihe kleinerer Tonfilme („Paganini in Venedig", „Ramona", „Das letzte Lied", „Die drei Kukirolers", „Und Nelson spielt", „Die Hochzeit des Faun", „Heimkehr vom Oktoberfest", „Der Boxstudent" u. a. m.) in Berlin, Hamburg, Düsseldorf, München und Leipzig an die Öffentlichkeit zu treten. Das heißt nichts anderes, als daß jetzt von der Filmindustrie und den Elektrokonzernen Deutschlands aus an eine breitere geschäftliche Auswertung des ganzen Tonfilmkomplexes herangetreten wird.

Im Januar 1929 kam in Berlin der Film „Ich küsse Ihre Hand, Madame" heraus mit Harry Liedtke und Marlene Dietrich (Regie: Robert Land). Man sah zunächst wie bisher einen stummen Film. Dann kam plötzlich die Sensation: Harry Liedtke singt mit ein paar Meter Tonaufnahmen (und mit Taubers Organ) den Schlager des Tages, der den Haupttitel zu dem Film abgegeben hat. Berlin steht in diesem Augenblick im Zeichen des Tonfilms. Weit größer aber sind die Eindrücke, als im März 1929 in dem Film „Die Melodie der Welt" (Regie: W. Ruttmann) auf der Leinwand der Kapitän der „Resolute" mit richtiger Sprache das Kommando zur Abfahrt gibt, als die Ketten richtig knarren, die Sirenen heulen und die Maschinen stampfen. Da war plötzlich in allen Köpfen die Gewißheit: hier werden die neuen Möglichkeiten des Tonfilms angedeutet, und dies ist ihre Geburtsstunde für Deutschland. Die Schonzeit für Experimente ist nun vorüber. Mit dem Film „Das Land ohne Frauen" (Regie: Carmine Gallone, Oktober 1929) ist die Zukunft des deutschen Tonfilms endgültig im positiven Sinne entschieden. Es ist mit diesem Film erwiesen worden, daß wir für die Technik des singenden und sprechenden Films Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen besitzen, die gleichberechtigt neben denen anderer Länder stehen.

Auch dieser Film ist aber noch kein hundertprozentiger Ton- und Sprechfilm. Er ist mit einer mechanischen Musik und Geräuschbegleitung von Anfang bis Ende illustriert (Komponist: Wolfgang Zeller). Gesang und Sprache sind vorläufig noch isolierte Tonfilminseln. Tonfilmisch also „mehr ein Versprechen als eine Erfüllung", denn der dramaturgische Stil und die optisch-akustische Synthese liegen noch vollkommen im Dunklen.

Schnell war auch der Regisseur Richard Eichberg mit dem Tonfilmschwank „Wer wird denn weinen, wenn man auseinandergeht" (Oktober 1929) zur Stelle. Tonfilmisch sind hier recht wenige Blütenträume gereift. Der Film wird nur der historischen Vollständigkeit wegen erwähnt, ebenso wie der Film „Der Würger" aus der Regie des Ungarn Geza von Bolvary. Jetzt gibt es kein Zurück

Charlotte Ander und Hans Albers in „Die Nacht gehört uns"

mehr. Bis zum 1. November 1929 stehen in den siebzig wichtigsten deutschen Städten Tonfilmapparate, die auf Tonfilme warten. Da ist plötzlich mit dem Film „Atlantic" (Oktober 1929) das Wunder des sprechenden Films da. War „Das Land ohne Frauen" eine Tonfilmverheißung, so ist „Atlantic" der erste gewaltige Schritt in die Erfüllung hinein. Die Sprache ist nicht mehr Problem, sondern Tatsache. Im übrigen haben wir es mit einem englischen „Talkie" (Radio Corporation) zu tun. Es tauchen ein paar Massenszenen auf, in denen man die englische Sprache sogar noch beibehalten hat. Fritz Kortner, Franz Lederer, Georg John, Philipp Manning, Heinrich Schroth, Hermann Vallentin, Willi Forst, Lucie Mannheim, Elsa Wagner, Julia Serda sind in einem Londoner Atelier in die Dekorationen des englischen Films gestellt worden, haben deutsch gesprochen und sich in das Milieu so eingepaßt, als ob der Film in Neubabelsberg oder Tempelhof gedreht worden wäre. Unbedingt eine Großtat E. A. Duponts, der sich mit diesem Film ein bleibendes Denkmal in der Filmgeschichte Europas gesetzt hat. Der erste Tonfilm in zwei Sprachen und in doppelter Besetzung gedreht. Die größten Tonfilmpessimisten werden nun doch langsam zu Optimisten.
Im November 1929 gibt es in Berlin mit dem Film „Dich hab' ich geliebt" (Regie: Walther-Fein) den nächsten rauschenden Tonfilmerfolg, wenn auch die Tagespresse mit ihrem Lob mehr als zurückhaltend ist, weil sie auch hier immer noch die Eigengesetzlichkeit des Tonfilms und eine gute Klangtechnik vermißt.

Jetzt marschiert der deutsche Tonfilm mit Siebenmeilenstiefeln. Die Pessimisten und Nörgler werden einfach überrannt. Der deutsche Tonfilm ist nicht mehr aufzuhalten, er ist eine zukunftsreiche Schöpfung und macht auch schon der deutschen Industrie alle Ehre.
Carl Froelich, alter Kämpe und Könner aus der Stummfilmzeit, schob „Vaterliebe" und „Mutterliebe" beiseite und ließ sich nach Henry Kistemaeckers Schauspiel „Die Nacht gehört uns" ein Tonfilmdrehbuch schreiben, um zwischen den Geräuscheffekten des Knatterns und Surrens der Autos, des Dröhnens der Maschinen und des Fabriklärms tontechnisch vollkommenste Dialoge einzustreuen. Hans Albers spricht und improvisiert unpathetisch und witzig, Ida Wüst, Falkenstein, Wallburg, Janssen, Lucie Englisch und Charlotte Ander reden frei und natürlich. Den Erfolg hat Hans Albers zu verbuchen, nicht etwa der Ton im Film. Froelich hat den Bühnenschauspieler Albers zum Tonfilm herangeholt, und in „Die Nacht gehört uns" erobert sich Albers nun die Tonfilmleinwand, weil er sich gibt und spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und weil er kein betontes Komödiantentum zur Schau trägt.

*

Kurz vor Weihnachten 1929 waren die Erwartungen auf das höchste gespannt. Fachwelt und Publikum blickten auf die Ufa, der man in der Stummfilmzeit so manche schöpferische Filmtat zu verdanken hatte. Die Ufa hatte nämlich verkündet, daß mit dem Start ihrer Tonfilmeigenproduktion überhaupt erst der eigentliche hundertprozentige deutsche Tonfilm vor das Publikum treten werde, der Tonfilm „aus einem Guß". Man hörte von Millionenziffern, die die Tonfilmaufrüstung der Ufa, ihre gewaltigen Tonfilmateliers in Neubabelsberg, ihre Experimente und Proben verschlungen hätten oder noch verschlingen sollten, um dem deutschen Film und Kinopublikum etwas Neues, Vollkommenes und Künstlerisches zu bieten. Die Ufa war damals die große Hoffnung der deutschen Filmindustrie und des Kinogewerbes, wie schon einmal in den Jahren 1918/19.
Alle Hoffnungen wurden erfüllt: herrliche Photographie, meisterhafte Bildgestaltung, wunderbare Bilder aus dem unbekannten, verträumten Ungarn, Sprache, Musik, Lieder, Geräusche, Willy Fritsch, Dita Parlo, Lil Dagover, alles singt und spricht in „Melodie des Herzens" (Dezember 1929).
Das Leben hatte den Filmstoff geliefert. Er bringt zwei einfache Seelen des ungarischen Landes vor das geistige und wirkliche Auge von Millionen von Menschen. Budapest und Ungarn selbst erstehen. Die Landschaft verbindet sich mit dem Geschehen um die beiden einfachen Menschen Janos und Juli. So leben und leiden die beiden auch im tieferen Sinne für das in ihnen verkörperte Land. Aus einem Filmstoff ist eine menschenversöhnende Idee geworden. Das verträumte Ungarn ist der Star, den wir erschauten, den wir erlebten, mit dem wir uns freuten, mit dem wir litten und der uns fast so vertraut wurde wie unsere eigene Heimat.

Dita Parlo und Willy Fritsch in „Melodie des Herzens"

Iwan Mosjukin und Betty Amann in „Der weiße Teufel"

Gustav Fröhlich und Liane Haid in „Der unsterbliche Lump"

Der erste deutsche Tonfilm von Großformat war aus der Taufe gehoben (Regie: Hanns Schwarz). Die Dialoge sind knapp, nie überflüssig. Desto häufiger sind die Klangschattierungen: Straßenlärm, Jahrmarktstrubel, Tierstimmen, Glockenton, musikalische Instrumente aller Art. Bisweilen verführt die Fülle der Möglichkeiten noch zu übertriebenen Spielereien.
Man war an den ersten deutschen Ton- und Sprechfilm „Melodie des Herzens" gewissermaßen noch als Suchender herangegangen. Wohl war die Tontechnik schon recht vollkommen, aber man entdeckte täglich von neuem elementare Gesetze der tonlichen Struktur eines Films. Also konnte man noch nicht sofort bis zum Ziel vorstoßen.

*

Als es in den Jahren 1928/29 mit der Stummfilmkunst immer mehr bergab ging und der Tonfilm schon vor der Tür stand, wollte man mit der Verherrlichung von Heldentum und Freiheitskampf noch einmal in der Stummfilmkunst eine Höchstleistung bieten: „Der weiße Teufel" (1930). Bei der allgemeinen Tonfilmpsychose konnte man sich aber mit diesem stummen Film nicht mehr auf die Leinwand der Großstadtkinos wagen. Also wurde der Film mit Geräuschen aller Art, mit Gesängen des Donkosakenchors und einer herrlichen Musik von Schmidt-Gentner synchronisiert, wie man es damals mit vielen anderen stummen Filmen machen mußte, beispielsweise auch mit Waschnecks „Der Günstling von Schönbrunn" (1929). Der „weiße Teufel" Hadschi Murat ist für die kaukasischen Bergvölker dasselbe wie Andreas Hofer für die Tiroler, Wilhelm Tell für die Schweizer und Abd el Krim für die Rifkabylen.
„Der weiße Teufel" war der russischste Film, den wir in

Deutschland erlebt und hergestellt haben. Der Regisseur Alexander Wolkoff war Russe, der Hauptdarsteller Iwan Mosjukin und fast alle Chargenspieler und Komparsen. Der Russe als Künstler wird, wenn er vor eine große Aufgabe gestellt wird, die sich auf sein Vaterland bezieht, auch fern von der Heimat hundertprozentiger Russe bleiben. Damit haftete diesem Film ein gewisser nationaler Nimbus an, der ihm eigene Ausdruckskraft verlieh. Und damit fand er seine erschütternde, tiefe Wirkung.

*

Wenn die ersten Ton- und Sprechfilme technische Mängel aufwiesen, so war das verständlich und verzeihlich, denn sie waren eben die ersten Tonfilme, die ersten praktischen Versuche auf neuem Gebiet. Die schwierigste Aufgabe aber war vorläufig immer noch, passende Tonfilmsujets zu finden. Es lagen verschiedene Stoffe vor. Nach langen Erwägungen und Beratungen wurde eine vor vielen Jahren oft aufgeführte Eysler-Operette hervorgeholt und in eine Tragikomödie mit dem obligaten Happy-End umgegossen in den Film „Der unsterbliche Lump", den Gustav Ucicky inszenierte und für den Liane Haid, Gustav Fröhlich und Hans Adalbert von Schlettow die Hauptrollen übernahmen. Mit fünfzig Mann rückte die Filmkarawane ins „Feld". Unter dem Schlachtruf: Außenaufnahmen um jeden Preis für den unsterblichsten aller Lumpen! Marschrichtung: Tirol. Es galt, einen Ort zu finden, der laut Manuskript still und verträumt ist, der, tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt, seit Jahrhunderten darauf wartet, gefilmt zu werden. Man landet in Virgen. – Anfangs hatten die Tiroler und ihre Tierwelt noch nicht vollkommen begriffen, was Tonfilm und „akustischer Raum" heißt. Die Bauernfrauen kicherten bei jeder Gelegenheit, und ihre Männer lachten aus vollem Halse. Das Vieh erwies sich als besonders filmfeindlich, die Schafe blökten, solange sie zu schweigen hatten, die Ziegen meckerten, sobald der Regisseur um Ruhe bat, und zuletzt „krähte" der Hahn, die Katze „miaute". Die Filmleute wurden aber bald Psychologen, erlernten die Kunst, geduldig zu sein, und stopften jedwedem Getier mit Zucker oder Sumpfdotterblumen das Maul, wenn sie Ruhe brauchten. Sie jagten Katzen mit eigens aus Berlin importierten Hunden, wenn diese Unglücksbringer zu unerwünschter Zeit ihren Weg kreuzten. Nach Abschluß der Außenaufnahmen in Virgen waren die Dorfbewohner derart vom Tonfilm begeistert, daß sie sich spontan entschlossen, einige Herren des Filmstabes zu Ehrenbürgern zu ernennen und dem Rest das Ehrendiplom zu geben, denn sie fühlten sich nun doch mit den Exponenten des Tonfilms gesellschaftlich verwachsen.
Wir haben den ersten deutschen Tonfilm erlebt, der sich mit Außenaufnahmen in die freie Landschaft hinauswagte, in die Welt der Bauern, in die steirischen Berge und ins schlichte Alpendorf, und der den Weiß Ferdl für den Tonfilm entdeckt hat. Im Eiltempo geht es nun vorwärts mit der Technik des deutschen Tonfilms. Unebenheiten, die noch bei den letzten Filmen störend wirkten und den Ton beeinträchtigten, sind hier fast völlig beseitigt. Der böse Kampf mit dem S-Laut der Schauspieler ist definitiv ausgekämpft, und die Darsteller sprechen endlich wie jeder andere Mensch frei von Lispeln und Stammeln. Der beste Sprecher aber ist Gustav Fröhlich. Seine Sprache ist herb und unsentimental wie seine Erscheinung, nichts an ihm wirkt etwa operettenhaft, er gibt eine problematische Grüblernatur, wie sie Peter Rosegger in seinen Dorfgeschichten oft gebracht hat: gereift, klar, deutlich, gradlinig, frei von jedem Fleckchen aufdringlichen Startums.

*

Mit dem Film „Die letzte Kompagnie" hat man eine kleine historische Idee aufgegriffen, das Geschehen um die sagenhafte Mühle auf den Schlachtfeldern von Jena und Auerstedt um 1806, die letzten Stunden einer preußischen Mannschaft auf verlorenem Posten: der erste historische Tonfilm.

Seht, der Tag graut im Gelände,
Was befohlen, wird getan!
Und wir reichen uns die Hände,
Kameraden bis ans Ende.
Wir dreizehn Mann!

Erst allmählich wuchs aus dieser Idee ein Geschehen heraus, das echt filmisch war, aber doch noch historisch blieb. Man glaubt gar nicht, wie schwer es dem Regisseur Kurt Bernhardt und dem Manuskriptverfasser Ludwig v. Wohl war, langsam nur aus der heldenhaften Verteidigung einer Mühle einen modernen Tonfilm zu entwickeln und zu gestalten.
Mit diesem Film stellt sich Conrad Veidt in die Spitzenreihe der Tonfilmschauspieler. Seine überlegene Ruhe, die Meisterschaft seiner Sprache, die Suggestivität seines Spieles reißen mit. Keine Spur mehr von dem früheren „dämonischen" Conrad Veidt. Hier ist ein Schauspieler, den man bereits als zu gekünstelt glaubte aufgeben zu müssen, über sich selbst hinausgewachsen.
Die Hauptdarsteller neben Conrad Veidt, dem Hauptmann, sind zwölf Grenadiere und die Müllerfamilie mit Karin Evans als Pflegetochter. Aus dem Dialog dieser fünfzehn Menschen mußte allmählich die Spannung auf den Schluß – den Angriff der Franzosen – vorbereitet werden. Wunderbar war es, bei den Aufnahmen zu entdecken, mit welchen feinen Nuancierungen der Tonfilm arbeiten kann. Verglichen mit dem Theater, ist es möglich, zu der optischen Großaufnahme jetzt auch die akustische, also die tonliche Großaufnahme zu stellen, die mit einem Minimum von künstlerischer Steigerung (wie sie so oft beim Theater nötig ist) ein Maximum an Ausdruck liefert. Der Hauch eines Sterbenden in der Tongroßaufnahme, verbunden mit seinem Blick in der Bildgroßaufnahme, das sind Phänomene, die dem stummen Film und der Sprechbühne vorenthalten waren.

Karin Evans und Conrad Veidt in „Die letzte Kompagnie"

Emil Jannings als Professor Immanuel Rath in „Der blaue Engel"

Marlene Dietrich als rassige Chansonette Lola im „Blauen Engel"

„Von uns dreizehn Grenadieren
Kennt ein jeder seine Pflicht.
Keine Ruhmestafel wird uns zieren,
Keine Grabschrift, kein Gedicht . . .“

so klingt die Ballade aus, die einer der Grenadiere in der Mühle am Reimersdorfer Moor zur Laute singt.
Die erste Tonfilmballade, der erste tönende Kammerspielfilm, war ausgeklungen. Von nun an betrat das Publikum gesammelt das Lichtspielhaus und in der Absicht, sein Kunstempfinden zu bereichern oder zu betätigen.

*

Von Amerika kamen immer wieder Nachrichten, daß man jenseits des Großen Teichs mit der Tonfilmtechnik viel weiter sei als in Berlin. Das wollte die Ufa ausprobieren. Man holte aus Hollywood Joseph von Sternberg, der mit seinen Filmen „Unterwelt“ mit Bancroft und „Der letzte Befehl“ mit Emil Jannings bereits Welterfolge erzielt hatte. Dieser Joseph von Sternberg erhielt den Auftrag, unter dem Titel „Der blaue Engel“ die Erzählung Heinrich Manns von dem „Professor Unrat“ in Neubabelsberg zu verfilmen. Emil Jannings hat den Professor gespielt, den seine Beziehungen zu einem Weibtier vom Kabarett auf strafbare Abwege gebracht haben.
Ein glänzender Sieg des deutschen Tonfilms, vor allem deshalb, weil hier der Ton nicht prätentiös als Ding an sich auftritt, sondern wirklich nur zur Unterstützung der Filmhandlung dient, einer Handlung, die völlig frei von Wiener Heurigem, ungarischen Offizieren und gebrochenen Heidelberger Herzen ist.
Der Träger des Films ist Emil Jannings, der hier, noch über seinen „Letzten Mann“ und den „Letzten Befehl“ hinauswachsend, ein kaum noch zu überbietendes Glanzstück der Charakterisierungskunst und echter Menschendarstellung gibt, von feinster Steigerung, frei von Tricks, aufrüttelnd und ergreifend bis zum tragischen Ende.
Jannings fand eine hervorragende Gegenspielerin in Marlene Dietrich, der „von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellten“ Tingeltangel-Chansonette. Ihre Lola lebt ein unglaublich echtes Leben, bis in das kleinste falsche Getue vor den Kitschkulissen, bis in eine halb lachende, halb rührend mitleidige Zärtlichkeit hinein. Marlene Dietrichs Lola ist ein Typ, zu dem man ja oder nein sagen kann im Leben, für den man aber hier im Film nur ein unbedingtes Ja haben muß.

*

„Der Prozeß der Kitty Kellermann“, den Curt Goetz in „Hokus-Pokus“ auf der Bühne zu einem vollen Erfolg geführt hat, wird im Tonfilm neu aufgerollt. Die Angeklagte Kellermann – Lilian Harvey – tritt vor die Schranken des Schwurgerichts, um sich wegen eines furchtbaren Mordverdachts zu verantworten. Die kleine, schwache, zierliche Frau soll ihren Mann getötet haben, draußen auf dem See, indem sie das Boot zum Kentern brachte und den schwimmunkundigen Gatten seinem Schicksal überließ. So folgert der gestrenge Erste Staatsanwalt, messerscharf türmt er Indiz auf Indiz und vermag wirklich das Gericht und die Geschworenen beinahe völlig davon zu überzeugen, daß sich das Verbrechen so und nicht anders abgespielt hat.
Die Regie von Gustav Ucicky hat den Film auf Sprache und Dialog gestellt, sondert aber häufig das Wort vom Sprecher (wenn er z. B. die Kamera während einer Richterdebatte im Zuschauerraum kreisen läßt). Diese Methode verdient fortgeführt zu werden. Der Ton als Selbstzweck wird dadurch negiert, er gewinnt seine Bestimmung als Material zurück. Der Tonfilmregisseur lenkt das Interesse seines Publikums immer dorthin, wohin er will, so daß wir beispielsweise bei den Worten des Staatsanwaltes drei- bis viermal verschiedene optische Bilder sehen. Immer sehen wir das, was uns gerade interessiert. So steht beispielsweise der Staatsanwalt in dem Moment auf, als er auf die Angeklagte einzureden beginnt. Hier sehen wir die Angeklagte, dann sehen wir die Wirkung der Rede des Staatsanwaltes auf den Verteidiger, der einen Zwischenruf macht, dann die Geschworenen und dann den Leiter des Schwurgerichtes, den Präsidenten. So muß Pointe auf Pointe, Schlag auf Schlag kommen ohne Pause.
Gerade für einen Film, der auf so wenig Schauplätzen wie „Hokus-Pokus“ spielt, war der flüssige Bildwechsel unerläßliche Notwendigkeit.
Was Goetz und Frau in der Bühnensatire waren, das sind jetzt Willy Fritsch und Lilian Harvey auf der sprechenden Leinwand. Fritsch von jener erfrischenden Sympathie wie immer, einer der liebsten Menschen, die sich auf der Filmleinwand bewegen; die Harvey entzückend in der Erscheinung, frei, gelöst und reizvoll im Spiel. Hier haben wir also das erste vertonfilmte deutsche Theaterstück.

Willy Fritsch und Lilian Harvey in „Hokus-Pokus“

Die Furcht vor den Geräuschen oder der technische Umbruch

Es war vollbracht. Der stumme Film war überwunden, hatte gewissermaßen eine dritte Dimension erhalten: Ton und Klang, das Geräusch, die Sprache. Tonfilm war von nun an Trumpf. Der Film sang, sprach, tönte, quäkte, piepste, bellte, kurz: die Filmkunst feierte Orgien in Ton, Sprache und Geräuschen. Überwunden war die sinnvoll musikalische Interpretation des Wasserfalls mit dem Schlagzeugbecken, das D-Zug-Rattern auf der Trommel, des Gewitters mit Harmonium und Pauke. An Stelle all dieser unzulänglichen Hilfs- und Interpretationsmittel tritt nun das Naturgeräusch mit der ganzen verblüffenden Natürlichkeit seines Daseins.
Die Geister, die man rief...! Jawohl, es klappte vorzüglich! Die Gläser klirrten, die Schritte hallten, die Roben rauschten –, aber es klirrte plötzlich noch mehr, es hallte plötzlich noch mehr, es rauschte, summte, knatterte, dröhnte, pfiff und sang aus allen Ecken, völlig programmwidrig, mit unverminderter Lautstärke und Präzision, mit der bekannten Tücke des Objekts, mit der sich das Werk oft gegen seinen Schöpfer richtet. Die Menschheit, wenigstens die tonfilmschaffende, entdeckte plötzlich den Weltlärm, das Chaos der tausend und aber tausend Geräusche des uns umgebenden Lebens, jener vielen einzelnen kleinen und großen Töne und Klänge in der Partitur des Lärmorchesters, das ständig uns und die Dinge um uns umgibt, und die wir im Unterbewußtsein hören oder nicht hören. Der Tonfilm lehrt den Tonfilmtechniker die Furcht vor den Geräuschen. Das Mikrophon, dieser äußerste und sichtbarste Ausläufer der Tonapparatur, wurde zum Schreckgespenst aller am Tonfilm Schaffenden. Jeder Laut wurde vom Mikrophon oft in größten Übertreibungen vermerkt, unzählige Nebengeräusche, die sich niemand erklären konnte, brachten den Regisseur und alle Beteiligten zur Verzweiflung. Jeden Tag gab das Mikrophon neue Rätsel auf.
Aber mit der Zeit wurden auch diese Rätsel gelöst. Man ging den Geräuschen zu Leibe, sperrte die allzu geräuschvolle Außenwelt mit all ihren Störungsquellen ab, indem man sich in hermetisch schalldichte Räume zurückzog und auch innerhalb der Arbeitsräume (Ateliers) alle Geräusche zum Verstummen brachte, die nicht zur Tonfilmaufnahme gehörten. Es war unser diesen Umständen zunächst offensichtlich, daß die alten bisherigen „Glashäuser“ den tontechnischen Erfordernissen keineswegs gewachsen waren und durch neue Anlagen ersetzt werden mußten.
Nach der Rückkehr der zu einer Studienreise nach Amerika und England gefahrenen Vorstandsmitglieder der Ufa wurde nach dem Ludwig-Klitzsch-Plan sofort mit dem Bau einer großen und nach modernsten Prinzipien ausgestatteten Tonfilmanlage in Neubabelsberg begonnen. Am 1. Mai erfolgte der erste Spatenstich für die Ausschachtungsarbeiten, und schon nach zwei Monaten war der Rohbau nach ununterbrochener Tag- und Nachtschicht fertiggestellt: vier völlig abgeschlossene Ateliers in Kreuzform. Mehrere Monate erforderte dann noch die Ausstattung und Einrichtung der Ateliers, insbesondere die Installation der Tonfilmapparaturen.
Ganz neue Probleme waren beim Bau dieser Tonfilmateliers von den Konstrukteuren und Architekten zu bewältigen: zunächst mußten die Ateliers absolut schallsicher gebaut werden, d. h. gegen alle von außen kommenden Geräusche isoliert werden, und zwar vor allen Dingen auch solcher Geräusche, die sich, wie das Rollen der Eisenbahn, durch den Boden übertragen. Man mußte also insbesondere auf sämtliche Fenster verzichten und eine entsprechende schleusenartige Türenkonstruktion finden. Schalleiter sind außerdem alle im Mauerwerk liegenden Eisenteile. Auf die Verwendung von Eisenkonstruktionen für die gewaltigen Mauern hat man ganz verzichten und für diese ein besonders hart gebranntes Steinmaterial verwenden müssen. Um die Möglichkeit von Echowirkungen oder eines zu starken Nachhalls von Sprache und Musik in den großen Atelierräumen auszuschalten, wurden die Wände mit Cellotex bekleidet und mit Zugvorhängen ausgerüstet.
Auch die Aufnahmebeleuchtung hat sich den Bedingungen des Tonfilms angepaßt. Ursprünglich konnten Tonfilmszenen nur mit völlig geräuschlosen Halbwattlampen aufgenommen werden. Die Bogenlampe als filmaufnahmebeleuchtung schien begraben, sie „sang“. Inzwischen hat man aber eine Drosselspule erfunden, die, wie im Radio, das singende Nebengeräusch abdrosselt.
Das nächste große Problem war das der ausreichenden Belüftung der Ateliers, die für Tonfilmaufnahmen einen in sich hermetisch geschlossenen Hohlraum darstel-

Blick auf das kreuzförmige Ufa-Tonfilmatelier in Neubabelsberg (Das Haus ohne Fenster)

len. Es galt, zur Entfernung der enormen Hitze und der Staubwolken, die ungeheuren Luftmassen stündlich zehnmal zu erneuern, ohne die Arbeit durch Zugluferscheinungen zu beeinträchtigen, und es galt ferner, die Einlaß- und Ablaugöffnungen für die Luft so zu konstruieren, daß keinerlei Geräusch durch den Luftstrom oder die Lüftungsmaschinen selbst entstand, wie auch keinerlei Schall von außen durch die Luftkanäle ins Atelier dringen durfte. Die Luftströme wie auch im Winter die Lufttemperatur reguliert eine wunderbare „mechanische Lunge" vollkommen automatisch. Im Winter wird die in die Ateliers eingeführte Frischluft vor ihrem Eintritt erwärmt, während im Sommer gleichzeitig mit der Kühlung eine Befeuchtung der Luft stattfindet. Die Störung der Filmaufnahmen durch Atelierbesucher sowie durch die Arbeiter und Angestellten selbst wird durch eine über den ganzen Atelierkomplex ausgedehnte Lichtsignalanlage verhindert. Der Regisseur hat in jedem Augenblick die Möglichkeit, jede Störung mittels dieser Signalanlage auszuschalten: „Halt, wenn rotes Licht aufleuchtet!" Vor den roten Lampen der großen Tonfilmhallen müssen alle „halt" machen. Tonfilmaufnahme heißt Ruhe und konzentrierteste Arbeit. Im Innern des Ateliers war es vor allen Dingen die Kamera selbst, die durch ihr Eigengeräusch, das Surren, die Tonfilmarbeit erschwerte und ganz neue Probleme zur Lösung stellte. Auch das leiseste Schnurren der Bildkamera mußte verschwinden.

Karl Hoffmann hüllt sich und seine summende Kamera in dicke Tücher ein

Operateur und Kamera in der gegen alle Außengeräusche dicht abgeschlossenen Holzkabine, die im Atelierwitz der „Eisschrank" genannt wird

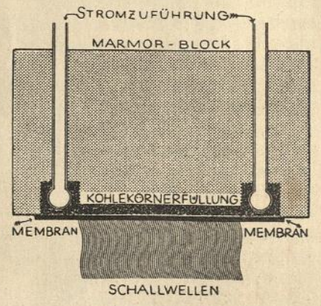
Zur Unterdrückung des Geräusches, das die Bildkamera verursachte, griff man anfangs zu einfachsten Behelfsmitteln. Man hüllte sie samt Kameramann in wollene, schalldämpfende Koltern und Decken. Ein primitives und umständliches Verfahren, das in optischer Beziehung die Kamera nur aus wenigen Ecken heraus zu ihrer Bildwirkung kommen ließ. Der nächste Schritt war, daß man die Kamera samt dem Operateur in einen großen Kasten, die Box, setzte. Die Box war von außen mit Stoffen benagelt und hatte an der Vorderseite eine dicke, schallsichere Planglasscheibe, durch die das Kameraobjektiv aufnehmen konnte. Dieser Kasten mußte im Atelier herumgeschoben werden. Naturgemäß blieb das Blickfeld aber immer noch beschränkt. Die so gewonnenen Bilder befriedigten die Kameraleute nicht; ihr Streben ging dahin, der Kamera die freie Beweglichkeit zurückzuerobern, sie zu „entfesseln" – die Box zu sprengen. Man emanzipierte sich auch wirklich von ihr. Die Kamerafabriken hatten sich nämlich in der Zwischenzeit eingehend mit dem Problem der „geräuschlosen" Kamera konstruktiv befaßt. Man konstruierte eine schalldichte Boxkamera von der gleichen Handlichkeit und Beweglichkeit wie der Kleinapparat aus der Stummfilmzeit. Mit dieser Boxkamera war wohl die Arbeit noch etwas erschwert, aber die Bildkamera war nicht mehr gehemmt in ihrer Bewegungsfreiheit – sie war wirklich „entfesselt". Weitere Verbesserungen und zweckmäßige Neukonstruktionen führten zu der heute gebräuchlichen Kamera, die vollständig geräuschlos funktioniert und auf ihrem lautlos gleitenden Fahrgestell den Raum wieder vollständig beherrscht. Auch der Architekt mußte umlernen. Es kommt in

Zukunft nicht mehr allein auf die bildhafte Wirkung der Bauten an. Die Umstellung der Ateliers auf „geräuschfreie" Bauten ist eine Selbstverständlichkeit. Ist der Bau fertiggestellt, muß die Akustik des Raums nach Bedarf korrigiert werden, und zwar durch Auf- und Abhängen von Stoffen usw., je nachdem ob man den Nachhall vergrößern oder verkleinern will. Bei hohen Bauten kann es auch vorkommen, daß die Wände starke, für die Tonaufnahme recht nachteilige Eigenschwingungen aufweisen. In solchen Fällen müssen die Wände durch mehrfaches Abfangen möglichst stabil gestaltet werden, um eine ungewünschte Resonanz zu vermeiden.

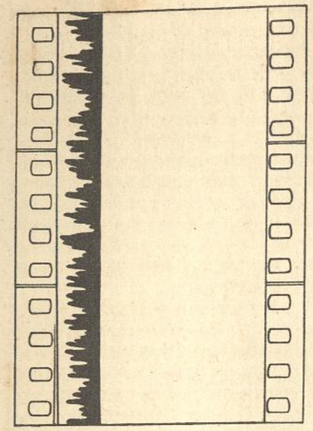
Und noch einer ist stiller geworden und teilweise ganz stumm im Innern des Ateliers – und es geht auch! Der Filmregisseur! Auch die sogenannten „lauten" oder „nervösen" Regisseure der Stummfilmzeit mußten sich über Nacht auf Tonfilmregie, auf die empfindlichen Tücken der Tonapparatur umstellen. Es mag anfangs schwer gefallen sein. Das wilde Durcheinander des Atelierbetriebes, das stets eilige Hin und Her von Atelierarbeitern, Beleuchtern, Handwerkern, Schauspielern, Komparsen, Musikern, Maskenbildnern und Garderobieren bringt naturgemäß eine Atmosphäre ewiger Unruhe, ewigen Lärmens in die Arbeitsstätten des Films, und es ist nur allzu natürlich, daß die Feldherren dieser Schlacht, die Regisseure und Hilfsregisseure, nur zu oft unter Anwendung größter Lautstärke ihrer Organe die nötige Ordnung schaffen und ihre Anordnungen treffen konnten. Daß diese Rufe und Kommandos sich bis mitten in den vollen eigentlichen Aufnahmevorgang hinein erstreckten, war keine Seltenheit und, solange der Film stumm und die Aufnahmeapparatur an ihrer tönenden Umwelt uninteressiert war, auch kein Unglück. Im Gegenteil, es gab zur Stummfilmzeit temperamentvolle Regisseure, die so voll und ganz in dem zu inszenierenden Spiel aufgingen, sich so völlig in die darzustellende Situation mithineinlebten, daß sie regelrecht „mitspielten" und durch dieses ihr künstlerisches Temperament den Darsteller erst in die richtige gewünschte Stimmung hineinrissen und dadurch das ganze Spiel mit lebendigem Geist erfüllten. „Sie vergessen Gott und die Welt, wenn die Aufnahme losgeht, sehen und hören nichts außer der Szene und ihren Schauspielern, die sie mit ihrer ganzen Suggestivität anstecken. Sie rufen die Stichworte zu, spielen mit, weinen, lachen, brüllen, toben, schreien, sie sind vollständig aufgelöst." So schreibt ein bekannter Schriftsteller über den Prototyp der Temperamentvollen unter den Regisseuren.

Beim Tonfilm dominiert einzig und allein die darzustellende Szene, und nur der Dialog, nur das von dem Darsteller dieser Szene gesprochene Wort oder die in der Szene selbst ertönende Musik oder gemachten Geräusche dürfen während der Aufnahme vernommen werden. Verstummt sind die Megaphone und Trillerpfeifen, die Kommandos und „Ermunterungen" der Regisseure, still und stumm folgen sie mit Auge und Ohr gebannt dem Ablauf der vorher genau eingeprobten Szene vor der gestrengen Ton- und Bildkamera. Der Hupenton des Boschhorns ist das Zauberzeichen des Tonfilmateliers, welches das wirre, tosende Durcheinander des ganzen Aufnahmebetriebes wie auf einen Schlag erstarren und verstummen läßt. Kein Laut, kein Schritt ist mehr zu hören, Gespräche brechen mitten im Wort ab, plumpe, vierschrötige Männer schweben in grotesker Grazie auf den Zehenspitzen zum nächsten Teppich, damit ihre Schuhe nicht knarren. Über den ganzen Riesenbau mit seinen hunderten hastenden, arbeitsfiebrigen Menschen legt sich für Minuten eine starre, fast feierlich gespannte Ruhe, während in einer kleinen Ecke der Aufnahmehalle im Kreuzfeuer mehrerer Kameras und Mikrophone ein zartes Wort gesprochen wird. Erst das „Abläuten" des Boschhorns löst wieder den Bann dieses spannungsgeladenen Schweigens. – Die Feststellung mag paradox erscheinen, aber sie charakterisiert: es war nie lauter und geräuschvoller im Filmatelier als zu der Zeit, da der Film noch stumm war, und es war nie so still und geräuschlos bei der Aufnahme als zu der Zeit, da der Film die Fähigkeit gewonnen hatte, „laut" zu werden.

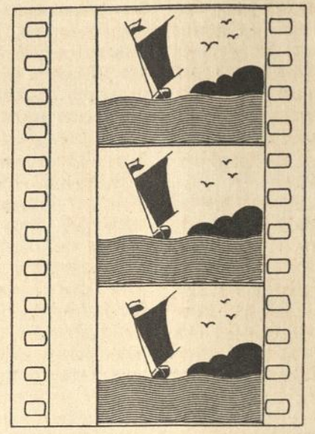
So wurde das Schaffen am Film von Grund auf revolutioniert, die neue Technik der Tonaufnahme diktierte neue Gesetze, stellte immer wieder neue Probleme, forderte neue Erfahrung. Es war ein langer, zäher und schwieriger Kampf, in dem es galt, neben den neuen künstlerischen Aufgaben, die von der neuen Technik gestellt wurden, die technische Apparatur selbst zu bezwingen und zu meistern. Die Furcht vor den Geräuschen, die einen ganzen Stab von Künstlern, Wissenschaftlern und Technikern in Bann hielt, war diktiert in allererster Linie von jenem feinen überempfindlichen hellhörigen Instrument der Tonaufnahmeapparatur, das wir das elektrische Ohr der Tonfilmapparatur nennen möchten, dem berüchtigten, gefürchteten Mikrophon. Das Mikrophon ist der erste Mittler bei der zu der photographischen Tonaufzeichnung erforderlichen Umwandlung der Schallwellen in entsprechende elektrische Ströme und damit Lichtschwingungen. Der Vorgang ist folgender: die durch die auftreffenden Schallwellen in Vibration versetzte Membran des Mikrophons beeinflußt im Rhythmus dieser Vibration einen elektrischen Stromleiter derart, daß Stromstöße in der gleichen zeitlichen Aufeinanderfolge wie der der Schallvorgänge entstehen. Diese Stromstöße, verstärkt, regulieren wiederum genau so exakt die der photographischen Aufzeichnung dienenden Lichtschwingungen. Es wurden natürlich im Laufe der langjährigen intensiven Forschungsarbeit zur Lösung dieses Problems des elektrischen Ohres die verschiedensten Prinzipien angewandt, die mannigfaltigsten Methoden entwickelt. Sie alle aufzuzählen oder in Einzelschilderungen ihrer technisch-historischen Entwicklung einzutreten, würde den Rahmen dieses Werkes überschreiten. Das Prinzip des Funktionierens eines Mikrophons sei hier nur kurz an zwei der gebräuchlichsten und technisch erprobten Mikrophontypen aufgezeigt. Zunächst die Kohlemikrophone, die uns schon vom Rundfunk her durch das Reißmikrophon bekannt sind. Die Wirkungsweise sei an der beigegebenen Zeichnung erklärt. In einem Marmorblock ist eine Vertiefung angebracht, in der sich ein Gemisch von Kohlekörnern verschie-



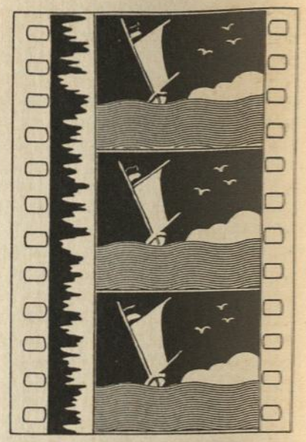
Reißmikrophon



Tonnegativ



Bildnegativ

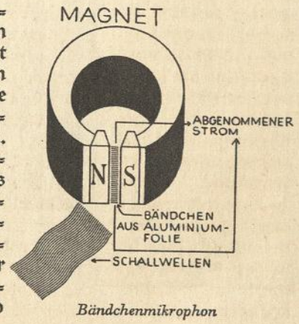


Kombinierte Positivkopie

dener Größe befindet. Durch eine Gummimembran werden diese Körner unter einem bestimmten Druck gehalten. Treffen nun Schallschwingungen auf diese Membran, so werden die Körner mehr oder weniger stark zusammengepreßt. Je nach dem Druck kann mehr oder weniger Strom hindurchfließen, es entsteht somit ein Endstrom, der ein getreues Abbild der zeitlichen Aufeinanderfolge der Schallvorgänge ist.

Auf einem anderen Prinzip beruht das „Bändchenmikrophon". Bei diesem hängt eine äußerst dünne (etwa 2 tausendstel Millimeter starke) Aluminiumfolie zwischen den Polen eines Magneten. Die Schallschwingungen setzen dieses federleichte Bändchen in Bewegung, wodurch in letzterem auch wieder klanggetreue Ströme induziert werden.

Selbst die bestausgeklügelte und durchkonstruierte Apparatur bleibt aber letzten Endes immer nur Maschine. Hierüber finden wir in Gert Grunwaldts geistvoller Abhandlung „Tonfilmproblem" folgenden Vergleich: Ein Mensch hat zwei Ohren und ein Hirn. Ein Mikrophon hat ein Ohr und kein Hirn. Von Kindheit an hat man uns gelehrt, Geräusche zu unterscheiden. Wir werden mit ihnen bekannt, und wenn da nicht etwas Besonderes an einem dieser Geräusche ist, achten wir nicht mehr darauf und stellen sie sozusagen im Unterbewußtsein ab. Ein Mikrophon hat kein Hirn, um mit Geräuschen bekannt zu werden und sie dann in bestimmten Fällen wie ein Mensch ins Unterbewußtsein zurückzustellen. Und zwei und mehr Mikrophone machen es noch schlimmer, weil jedes von ihnen die Geräusche seines Hörbereiches in gleicher Weise für sich in abstrakter Genauigkeit aufnimmt und



Bändchenmikrophon

weiterleitet, ohne natürlich eine unserem Gehörempfinden entsprechende bewertende Verteilung vornehmen zu können. So muß, um die Feinarbeit der Mikrophone voll nutzbar zu machen, noch vor der endgültigen photographischen Aufzeichnung der durch diese aufgenommenen und umgewerteten Töne noch ein Arbeitsgang zwischengeschaltet werden: die Läuterung des Tons in dem sogenannten Tonmischraum, wo der Tonmixer oder Tonmeister seines schwierigen Amtes, der Tonprüfung, Überwachung und Regelung waltet, bevor er die von ihm zur Tonaufzeichnung bestimmten und freigegebenen Energien (Stromstöße=Schallwellen) über den Verstärker zur eigentlichen Tonkamera weiterleitet. Die technische Notwendigkeit dieses komplizierten Arbeitsganges der Tonphotographie läßt uns nunmehr auch den Grund für das allen Tonaufnahmesystemen übereinstimmend zugrunde gelegte Prinzip der Trennung von Bild= und Tonaufnahme erkennen: die Bildaufnahme in der Szene geht auch beim Tonfilm in grundsätzlich der gleichen Weise vor sich wie früher beim stummen Film. Sie war und blieb direkt, unmittelbar. Die Tonaufnahme dagegen gelangt erst durch zwei Mittelstationen, erstens das Mikrophon und zweitens den Tonmischraum, zur dritten und letzten Station, wo sie erst endgültig auf den Filmstreifen gebannt wird. Erst bei der für die Wiedergabe des Tonfilms bestimmten Positivkopie werden Bild= und Tonaufnahme vereinigt, indem Bildnegativ und dazugehöriges Tonnegativ auf ein und demselben Positivfilm kopiert werden.

Auf „offener Szene" (an Objektiv und Mikrophon) gehen also die Wege von Bild= und Tonaufnahme zunächst auseinander. Das Bild, der optische Eindruck, wird sofort auf das Filmnegativ gebannt, während die Töne, d.h. die vom Mikrophon aufgenommenen Schalleindrücke, zunächst zum Abhör= oder Tonmischraum geleitet werden, wo sie am Mischpult vom Tonmeister tonkamerareif gemacht werden. Der Tonmeister ist daher unter den schöpferischen Filmschaffenden eine der wichtigsten Persönlichkeiten, wenn er auch meist still und bescheiden, fast ungenannt im Hintergrund des Ateliers seine Arbeit verrichtet. Wohl kaum einer unter den Laien

kann sich auch nur annähernd einen Begriff von der verantwortungsvollen Arbeit dieses neuen spezifischen Tonfilmberufes machen. Sein Anteil an der Filmarbeit ist der akustisch bedeutsamste, denn kein Klang darf ohne seine wohlerwogene Zustimmung festgehalten und verwendet werden. Er leitet im Atelier die Anordnung der Mikrophone, erteilt den Darstellern akustisch=technische Anweisungen, verständigt sich mit Regisseur und Aufnahmeleitern. Ist so im Atelier alles nach den Erfordernissen der jeweiligen Szene in Ordnung, begibt sich der Tonmeister in den schalldichten Abhör= oder Mischraum, wo sich an Lautsprecher und Steuertisch (dem sog. Mischpult) die wichtigste Phase seiner Arbeit vollzieht. Hier gilt es, die aus dem Atelier kommenden akustischen Vorgänge, also die Mikrophonströme, abzufangen, zu prüfen, die verschiedenen gleichzeitig verwandten Mikrophone ihrer Lautstärke nach gegeneinander abzustimmen, kurz, den Ton zu korrigieren, bevor die Ströme den Weg durch die Verstärkerröhren zur Tonkamera fortsetzen.

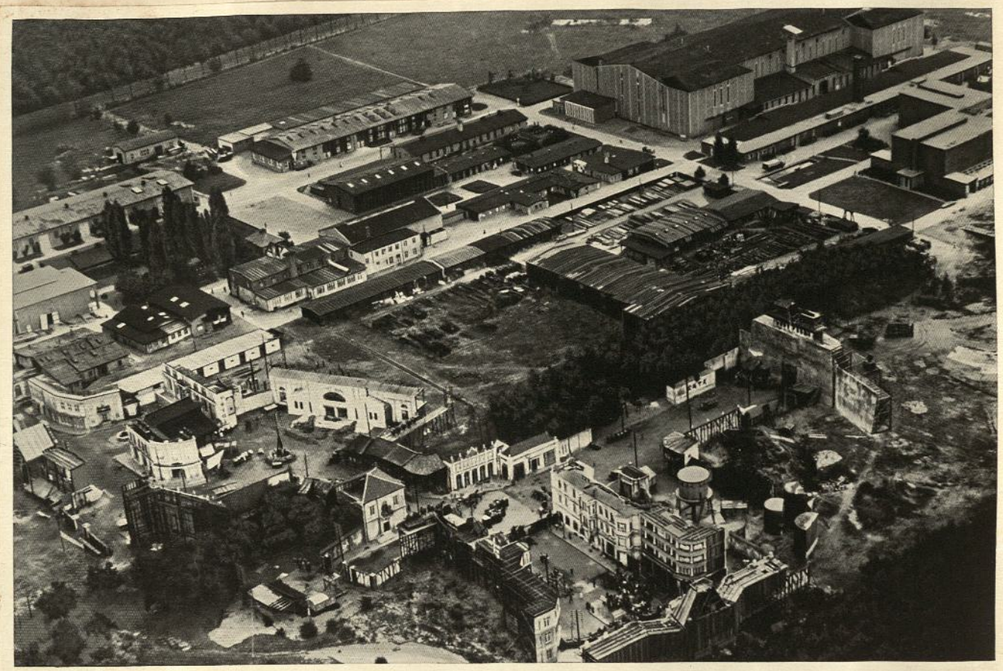
Das Mikrophon am Galgen (Arbeitsszene aus „Der schwarze Husar")

Die Qualität der Aufnahme wird durch einen Kontrollautsprecher kontrolliert. Vom Tonmeisterraum aus sind Signalverbindungen mit dem Atelier und mit dem Apparateraum geschaffen. Die Signaleinrichtungen funktionieren genau wie auf großen Schiffen. Man kann mit einer einfachen Hebelstellung Kommandos nach den verschiedenen Räumen geben, braucht also nicht immer das Telephon zu benutzen, das selbstverständlich für ausführliche Besprechungen auch vorgesehen ist. Die Signalgabe erfolgt geräuschlos, so daß man sich auch während der Tonaufnahmen verständigen kann. – Die Abhörprobe wiederholt sich so oft, bis der Tonmeister mit dem Ergebnis voll und ganz zufrieden ist. Ein Telephon übermittelt dabei dem Atelier seine Wünsche und Anweisungen. Die Klänge des Lautsprechers bringen zwar seinem Ohr ein Ergebnis, das er im Geiste auf die akustischen Verhältnisse eines normalen Vorführungstheaters übertragen muß, um den Eindruck des endgültigen akustischen Bildes zu erhalten. Dazu stehen ihm aber die praktische Erfahrung und die technischen Kenntnisse zur Seite, die ihm bei der Steuerung auch die Möglichkeit bieten, durch Regulierung der Obertöne die Qualität eines Klanges zu verbessern. Auf ein bestimmtes Verständigungszeichen des Tonmeisters hin beginnt dann die eigentliche Aufnahme der von ihm geprüften und genehmigten Klänge, also der jeweiligen Szene.

Das leicht transportable Mikrophon in Flaschenform (Arbeitsszene aus „Schloß Hubertus")

Die Pioniertaten der Ufa in Tempelhof und Neubabelsberg sind aber nicht nur ihr selber zugute gekommen, nein, die gesamte deutsche Filmindustrie hat von ihnen profitiert. Die neuen und die zu Tonfilmzwecken um= und ausgebauten alten Ateliers in Neubabelsberg und Tempelhof wurden den übrigen deutschen Produzenten geöffnet.

Es können in den Tonfilmanlagen der Ufa gleichzeitig acht große Tonfilme gedreht werden. In Neubabelsberg stehen neun fertige Tonfilmateliers für die Produktion zur Verfügung. Zur Herstellung von drei Großtonfilmen sind drei Doppelateliers vorhanden, so daß in dem einen Atelier die Szene aufgebaut wird, während in den anderen getonfilmt werden kann. In der großen Halle sind dann noch drei



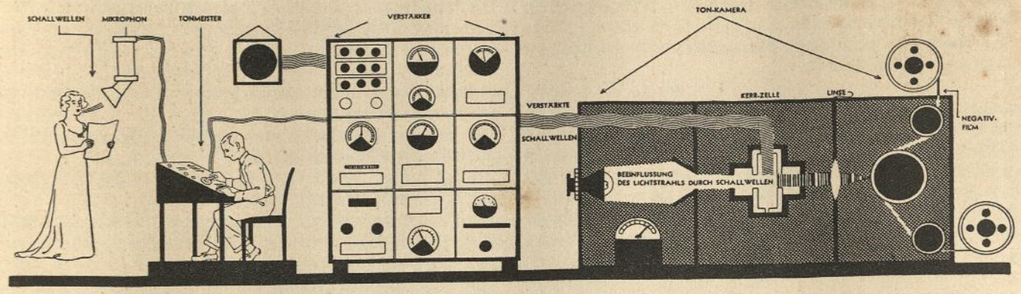
Ufa-Gelände Neubabelsberg, mit mehr als 430 000 qm Gesamtfläche und 11 großen Atelierhallen, ist der größte Atelierbetrieb in ganz Europa

weitere Ateliers eingerichtet worden. Die Größe jedes einzelnen dieser drei ermöglicht es, daß alle Dekorationen für einen Film vor Drehbeginn fertiggestellt werden können. Das riesenhafte Gebäude bildet mit seinen zwölf hohen, die Außenwelt restlos absperrenden Außenwänden gleichsam ein Symbol für die ernste und konzentrierte Arbeit, die in ihm in den kommenden Zeiten zu leisten sein wird.

Der Tonwagen für Außenaufnahmen

*

So blieb im Kampf zwischen menschlichem Geist und widerspenstiger Materie auch diesmal wieder der Mensch Sieger. Die technischen Probleme waren bewältigt, die anfängliche Furcht vor den Geräuschen überwunden. Man war vertraut geworden mit allen Geheimnissen des Mikrophons, man wußte Bescheid um die Neben- und Störgeräusche des Lebens und wie ihrer Herr zu werden. Die Mauern und ängstlich hermetisch geschlossen gehaltenen Tore des Ateliers waren nicht mehr unüberbrückbare Grenzen des Bereichs der Tonaufnahmekamera. Der Vorstoß ins freie konnte gewagt werden, auch die Tonaufnahmeapparatur konnte auf Reisen gehen und stand ihrem älteren stummen Bruder, der Bildkamera, in nichts mehr nach



Das Tonfilmaufnahmeorgan

(Der Weg des Tones von seinem Ursprung bis zur Fixierung auf dem Filmband)

bei dem zu allen Zeiten so wichtigen Merkmal des Films: der Außenaufnahme. An die hierzu verwendeten transportablen Aufnahmeapparaturen sind natürlich in bezug auf eine einwandfreie Aufnahme von Bild und Ton zum mindesten dieselben Anforderungen zu stellen wie an die Anlagen in einem Tonfilmatelier.

Die Außenaufnahmen bereiten oft stärkste Schwierigkeiten. Die fahrbare Tonfilmapparatur wird nicht in allen Fällen in Tätigkeit treten können. Sie muß versagen, wenn die Nebengeräusche im freien stärker sind als das nur für den Tonfilm bestimmte Geräusch. Ähnlich wie beim Rundfunk wird man daher dazu greifen müssen, derartige Szenen mit künstlich hergestelltem Geräusch nachträglich im Atelier zu untermalen.

Der Tonmeister bei der Aufnahme

Zur Bewältigung der hierdurch gestellten technischen Aufgaben werden natürlich immer wieder neue Erfindungen und technische Verbesserungen entwickelt. So wurde in jüngster Zeit eine sogenannte Einbauaufnahmeapparatur geschaffen, die überall, im Freien wie im Atelier, verwendet werden kann. Es ist dies eine große fahrbare Kabine, in der die gesamte Tonfilmarbeit erledigt wird. Sie besteht aus schalldichtem Material, so daß wechselseitige Störungen von Atelierarbeit und Tonaufnahme praktisch ausgeschlossen sind. Die Kabine ist in zwei Räume geteilt, wovon der eine Raum als Misch- und Abhörraum eingerichtet ist, während der andere Raum die eigentliche Tonaufnahmeapparatur enthält. Dieser Wagen kann überall dort eingesetzt werden, wo Tonfilmaufnahmen im freien gemacht werden sollen, notfalls auch im Atelier.

*

Die technischen Umstellungen in der Tonfilmarbeit haben schließlich noch einen neuen, spezifisch tonfilmischen Beruf geschaffen: den Tonfilmcutter. Wir wissen, daß Bild und Ton im Filmatelier auf zwei verschiedenen Tonfilmstreifen aufgenommen werden, die später auf einen Filmstreifen kopiert werden. Hier setzt die Tätigkeit des Tonfilmcutters ein, dessen Aufgabe nicht allein darin besteht, die Länge oder Kürze einer Spielszene zurechtzuschneiden, die Aufnahmen aneinanderzukleben oder gar nur die beiden Zelluloidstreifen passend übereinanderzulegen. Seine Aufgabe ist eine viel feinere, künstlerische, die sogar ein gewisses dichterisches und filmkompositorisches Einfühlungsvermögen erfordert. Er ist „eine Art Dichter mit der Schere", der das Wort auf seine Wirkung hin zu montieren versteht, der den Bildern durch den Klang und dem Klang durch das Bild Rhythmus und Atmosphäre zu verleihen hat. In der großen Werkeinheit Autor, Regisseur, Schauspieler, Architekt und Tonmeister bedeutet er viel mehr als nur einen technischen Nachschöpfer." Sein Reich sind die zu jeder Filmfabrik gehörigen Schneideräume, in denen er an seinem „singenden Tisch", einem Wunderwerk der Technik, auf dem Tonfilme wie in einem Miniaturkino vor unserem Ohr und Auge vorgeführt werden können, künstlerische Feinarbeit leistet, nämlich die Tausende von Metern Ton- und Bildpositivstreifen in die richtige, den Intentionen des Regisseurs und des Autors entsprechende endgültige Form zu bringen, d. h. dem Kunstwerk „Tonfilm" schließlich die Form zu geben, in der ihn dann das Publikum im Filmtheater sehen und hören soll. Einer der vielen ungenannten Mitarbeiter am Filmwerk also, von dessen Tätigkeit und künstlerischer Verantwortung für das

Gelingen des Gesamtwerkes wohl die wenigsten Laien sich eine Vorstellung zu machen vermögen und der trotzdem einer der wichtigsten Mitschöpfer und Künstler im Gesamtwerk Tonfilm ist.

*

Genug von der grauen Theorie! Ich fasse zusammen:
Die Dekoration ist im Atelier aufgebaut. Alles ist zur Stelle und an seinem Platz. Es soll eine Szene gedreht werden. Die Darsteller beginnen in der Dekoration mit den Proben. Zuerst ohne Aufnahme. Der Tonmischer sitzt oben in seinem Abhörraum, von dem aus er die Szene in der Dekoration durch ein Glasfenster beobachten kann. Die Sprechnuancen, die Bewegungen und die Sprechrichtung werden jetzt festgelegt. Inzwischen ist die Bildkamera aufgestellt. Die letzten Sprechproben werden mit voller Beleuchtung vorgenommen. Nachdem nun die akustische Linie der Aufnahme festgelegt ist, beginnt der Kameramann, die Bildkamera einzustellen, und die optischen Spielproben werden vorgenommen. Die letzte Hauptprobe findet statt. Der Bildkameramann und der Tonmischer sind einverstanden. Die Aufnahme kann beginnen. Das Licht wird eingeschaltet. Die Bildkamera ist eingestellt. Der Regisseur läßt Anweisungen zur Tonkamera geben. Tonkamera und Bildkamera sind synchron gekoppelt. Den Beginn der Aufnahme bestimmt der in einem besonderen Raum ganz von den Aufnahmen abgeschlossene Techniker im Tonkameraraum. Er schaltet den Aufnahmemotor an, Ton- und Bildkamera beginnen auf seine Weisungen synchron ihre Aufnahmen. Es läuft das Filmband in beiden Kameras. Der Ton wird von dem Mikrophon aufgenommen, geht über den Tonmischraum, wo der Tonmischer mit den Verstärkern sitzt. Er nimmt am Ton die notwendigen Veränderungen vor, um eine gleich starke oder auch abgestufte Tonaufnahme zu bekommen, und schickt ihn über den Verstärker zur Tonkamera, wo seine letzte Metamorphose zur Aufzeichnung auf dem Filmband vor sich geht.

*

Die hauptsächlichsten Umwälzungen der bisherigen Arbeitsmethoden beim Übergang vom stummen Film zum Tonfilm sind diktiert worden von der Furcht vor den Geräuschen. Auch nicht die kürzeste Strecke der Aufnahmetechnik blieb ohne einschneidende Änderung oder Erweiterung.
Die geistige Umstellung war ebenso groß. Sie beginnt bereits beim Manuskript.
Bisher bildete das fertige Drehbuch nur die Unterlage für die Arbeit des Regisseurs im Atelier.
Es ist oft genug vorgekommen, daß ein plötzlicher Regieeinfall während des Drehens ganze Szenenfolgen des Manuskripts geändert hat. Ebenso häufig war, daß die Zusammensetzung des Films wesentliche Abweichungen gegenüber dem Manuskript im Schnitt der Szenen und in den Titeln brachte.
In Zukunft ist das unmöglich. Die Tonfilmaufnahme kann weder während der Aufnahme verändert, noch darf sie im Schnitt gekürzt werden.
Jede Veränderung nach Fertigstellung des Drehbuches würde eine Unterbrechung oder Zerreißung der den Film begleitenden Musik oder Sprache bedeuten.
Sehr wichtig bei Herstellung der Tonfilme ist daher die Stoppuhr oder das Metronom. Die Länge jeder einzelnen Aufnahme ist in völlige Übereinstimmung mit der begleitenden Musik oder Sprache zu bringen. Regisseur, Autor, Komponist und Kameramann haben sich bei der Herstellung des Drehbuches über die Länge und die Art jeder einzelnen Einstellung zu einigen. Es muß unbedingt schon am Schreibtisch die dramatisch wirksamste und knappste Form gefunden werden. Daraus ergibt sich, daß die Vorbereitungszeit für einen Tonfilm bedeutend umfangreicher gehalten werden muß.
Aus den wenigen im vorstehenden behandelten Gedanken und Beispielen geht mit völliger Deutlichkeit hervor, daß die große Konzentrationsarbeit, die der Film an sich schon erfordert, beim Tonfilm noch gesteigert werden muß, da zu der Bildkomposition noch eine tonliche Komposition hinzugetreten ist.

Der Komponist mit Stoppuhr am tönenden Abhörtisch

Tonfilm-Operetten

Die Bühnenoperette hatte zu Beginn der Tonfilmära ein immer ernsteres Gesicht angenommen. Sie wetteiferte an tragisch geschürzten Aktschlüssen mit dem Drama. Je mehr geweint wurde, desto zugkräftiger war das heitere Genre.
Der Tonfilm hat natürlichere Möglichkeiten als die Bühne, aus der Operette wieder jenen „ungezogenen Liebling der Grazien" zu machen, der sich selbst nicht allzu ernst nimmt und darum in einer ernsten Zeit eine dankbare Aufgabe zu erfüllen hat. Im „Liebeswalzer" (1930) ist ein erster Versuch dieser Art gemacht worden. Wilhelm Thiele hat das Problem gelöst, das realistische Element des Films mit dem Charakteristischen der Operette zu vermählen. Er überließ dabei dem Film die Führung. Oberstes Gesetz also: auch die Tonfilmoperette bleibt filmbewegt!
Lilian Harvey war die erste Tonfilmoperettendiva der Welt: „Du bist das süßeste Mädel der Welt." Beschämt konstatieren die besiegten Gegner des Tonfilms: Das jüngste Kind aus der Ehe von Technik und Kunst gedeiht prächtig und wächst seinen Paten, dem Schauspiel, der Oper und der Operette, von Tag zu Tag mehr über den Kopf.
Und in Amerika bekommen die Filmfabrikanten lange Gesichter. Die verfluchten Deutschen können sogar Tonfilme machen, auf jeden Fall Tonfilmoperetten. Aber nicht nur Amerika, die Welt horcht auf. Am Tage nach der Berliner Premiere packt nämlich die Ufa zwei, drei Kilometer Zelluloid in eine Blechkiste, und vier bis fünf Wochen später strömt in Japan ein buntes Volk aus dem Nagasaki-Palace, und die niedlichen Tokioerinnen summen: „Du bist die süßeste Geisha der Welt" ...
Die musikalischen Gesetze einer Operette liegen nunmehr fest: Das optische Geschehen muß den Ton unterstreichen, und der Ton muß das Visuelle weitertreiben.

Willy Fritsch und Lilian Harvey in „Liebeswalzer"

*

Nach dem Erfolg von „Liebeswalzer" verging kaum ein Tag, an dem sich nicht irgendein Produzent den Kopf zerbrach, wie er eine populäre Bühnenoperette am besten für den Tonfilm umschreiben lassen könne. Was man aber im ersten Jahr der Tonfilmära unter dem Namen „Tonfilmoperette" vorgesetzt bekam, war im Vergleich gegen die ersten großen Schlager dieser Gattung, „Liebeswalzer" und „Zweierherzen im Dreivierteltakt", Abstieg auf ein so tiefes Lindenwirtin-Niveau, daß man schon beinahe jede Hoffnung auf Besserung verloren hatte. Aber man hatte sich getäuscht. Dieselben Männer, die seinerzeit den „Liebeswalzer" machten, überraschten in dem Film „Die Drei von der Tankstelle" (1930) die Fachwelt mit der ersten Operettenparodie, in der die süßliche Romantik der alten Operette einer neuen Sachlichkeit gewichen war; die Gartenlaube aus Jasmin wird durch einen Kom-

Walter Janssen und Gretl Theimer in „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“

pressor ersetzt. Welche Wandlung: der Alltag ist die Kulisse – in der sonst so unwirklichen Operette!
Die drei von der Tankstelle sind die unzertrennlichen, vergnügten Sportskameraden (Willy Fritsch, Oskar Karlweis und Heinz Rühmann), die nach ihrem Vermögensverfall eine gutgehende Tankstelle gründen. Zu den ständigen Kunden zählt eine Konsulstochter (Lilian Harvey). Dieses vierblättrige Kleeblatt singt, lacht, tanzt, boxt, jagt und flirtet sich durch diese Operette hindurch, so elegant und leichtsinnig, daß man allen unbedingt gut sein muß.
Das Neue in diesem Film war die Konsequenz in dem operettenmäßigen und geradezu übermütigen Auf- und Ausbau der Handlung. Der Gerichtsvollzieher pfändet im Tanzschritt, in Stepschritten wird die Villa ausgeräumt, der Rechtsanwalt erledigt seine Post in Chansons, und alle toten Gegenstände werden lebendig. Alles wird musikalisch persifliert. Das Sprechen wird in Singen, das Autohupen in Musik umgesetzt. Alles geht spielerisch und rhythmisch ineinander über. Das bedeutet nichts anderes als die Entdeckung einer neuen deutschen Filmgroteske und die Höherentwicklung des Stils, den einst Lubitsch in seiner „Bergkatze“ schuf. Das bedeutet aber noch viel mehr: „Die Drei von der Tankstelle“ zeigen zum erstenmal nicht „vertonte“ Szenen, sondern „inszenierte Melodien“, „inszenierten Ton“, „bebilderte Musik“.
In Wilhelm Thiele haben wir den Regisseur, der diesen neuen Stil versteht und mit Routine charmant und flott durchführt. Hier haben alle bisherigen Bemühungen um eine stileigene Tonfilmoperette ihren Höhepunkt erreicht.
Unzählige Male hat man diesen Thiele-Film zu kopieren versucht, keiner hat diesen Höhepunkt noch einmal erreicht.

*

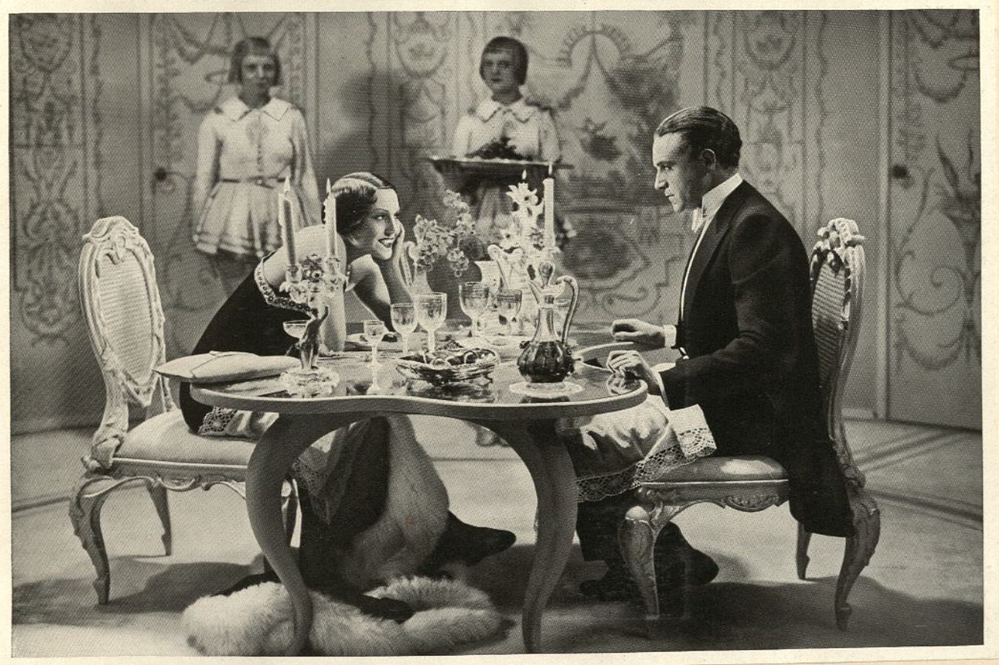
Die Mode der Tonfilmoperetten wollte nicht abebben. Man blieb jahrelang auf einem Irrweg. Solange der Operettenfilm aber immer nur vom Dialog und den Chansons geführt wurde und die Photographie nur Begleiterscheinung blieb, d. h. die Kamera nur die Magd des Mikrophons war, mußte die Filmoperette von künstlerischen Gesichtspunkten aus abgelehnt werden.
Es gibt aber auch erfreuliche Überraschungen, so z. B. bei Bolvarys „Der Raub der Mona Lisa“ (1931), wo die Tondichtungen des Films die Bahn des Schlagers, der ganz auf Wort und Text eingestellt ist, verlassen und geradezu opernhafte Wege wandeln, die das Milieu der tonfilmischen Kunst steigern.

*

Die Hoheiten und Prinzessinnen, die Majestäten und Potentaten sind für lange Zeit von der Leinwand nicht zu verscheuchen. Was in der „Liebesparade“ einmal, ein einziges Mal, durch eine virtuose, vollendete Regie gerechtfertigt wurde, ist allmählich zu einer deutschen Filmplage geworden. Daß die „Liebesparade“ von Lubitsch ein Dutzend Kinder bekommen würde, war bei der Mentalität der Filmindustrie selbstverständlich; hat ein Thema

Oskar Karlweis, Willy Fritsch und Heinz Rühmann, die drei unzertrennlichen Freunde, aus „Die Drei von der Tankstelle“

Oskar Karlweis und Lilian Harvey in „Die Drei von der Tankstelle“



Käthe von Nagy und Willy Fritsch in „Ronny“

Erfolg gehabt, so wird dieses Thema nunmehr am laufenden Band jahrelang abgewandelt:
Auch die Filmoperette „Ihre Hoheit befiehlt" (1931) leidet an der Starrheit der Schablone. Der Regisseur Hanns Schwarz hat unbedingt sehr gute Einfälle, aber da ihm Wilhelm Thiele als Vorgänger im Wege steht, schafft er über „Die Drei von der Tankstelle" hinaus nichts Neues.

*

Man nehme „Liebesparade", „Der lächelnde Leutnant", „Ihre Hoheit befiehlt" und ähnliche Tonfilmoperetten, schüttele sie tüchtig durcheinander, dann verdünne man die Mixtur, und man hat die Tonfilmoperette „Ronny" (1932).
Reinhold Schünzel hat ein puppenhaftes Duodezfürstentum aufgebaut nach bewährtem Muster, allerdings mit vielen reizenden originellen Einfällen: so die lebenden Rokokofigürchen im Schloßpark und die entzückende Bimmelbahn, die schnaufend und pustend, mit winzigen Fensterchen, einem Schornsteinchen und allen sonstigen Verzierungen – alles wie aus einem Kinderbaukasten – nach Perusa fährt (Architekt: Benno von Arent, ein homo novus für den Film).
Die ganze Handlung ist aufgelöst in Tanz, Gesang und Spiel. Die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit der graziösen Erscheinung Käthe von Nagys und ihres zarten Wesens strömt auf die ganze Atmosphäre über und vor allem auch auf ihren Partner Willy Fritsch, der erste Filmfürst ohne Uniform!

*

Im Neuen Deutschland hat die Tonfilmoperette ihre schärfsten und härtesten Gegner gefunden, und sie wollten ihr mehr als einmal den Todesstoß versetzen. Die interessantesten Bemerkungen über die Möglichkeiten der Operettenverfilmung nach dem 30. Januar 1933 sind in der Fachpresse (Georg Herzberg und Dr. Günther Schwark) der jüngsten Zeit anzutreffen:
Verwerflich ist die Ansicht, daß jede erfolgreiche Bühnenoperette, deren Lieder und Musik dem Volk gefallen, auch für eine Vertonfilmung geeignet ist. Mit dieser Meinung entstehen nämlich nur Tonfilmoperetten mit dem berühmten Einleitungssatz: „Nach der gleichnamigen Operette von ..." Das wirkt auf echte Künstler am Film wie ein rotes Tuch.
Eine Tonfilmoperette ist erst erträglich, wenn sie möglichst wenig Ateliérluft zu atmen bekommt und in die Weiten der natürlichen Landschaft gestellt wird. Das ist eine wertvolle Anregung des Reichsfilmdramaturgen.
Schließlich muß die Bühnenoperette immer ins Optische des Films übertragen werden: Vereinigung des „orgiastischen Kaleidoskops des Kameramannes mit dem feurigen Rhythmus der Musik zu einer zündenden harmonischen Wirkung. Auch die Filmoperette muß, wenn sie nicht Abklatsch der Bühne sein will, als selbständige Kunstform vom Bild her neu gedichtet werden, und die Bühnenoperette muß daher viel von ihrer Handlung und ihren Schlagern der Dynamik und Thematik filmischer Bildkomplexe opfern, immer eingedenk, daß schon die Sprache „Tonfilm" sagt und nicht „Filmton", und daß bei solchen zusammengefügten Wörtern stets der Grundbegriff an zweiter Stelle steht.

Käthe von Nagy und Willy Fritsch in „Ihre Hoheit befiehlt"

Das hohe C auf der Leinwand

Der Tonfilm ist schon eine Errungenschaft! Man stelle sich doch nur einmal vor: Jan Kiepura, der Heldentenor der Mailänder Scala, oder Marcell Wittrisch, der berühmte Tenor der Berliner Staatsoper, singen in Kötzschenbroda oder in Miesbach – nicht nur so ein paar Lieder oder Arien wie im Radio oder auf dem Grammophon, nein, einen ganzen Abend lang, und sogar „persönlich". Der Großstädter hat kein Privileg mehr, der in seinem Opernhaus oder Konzertsaal die berühmtesten Sänger und Sängerinnen der Welt im Jahr ein paarmal hören und sehen konnte. Diesen Genuß hat der Hinterwäldler jetzt auch, wenn er ins Kino geht.
Die Fabel des „Sängerfilms" befriedigt noch keineswegs. Jeder Sängerfilm ist bisher dem Star des hohen C förmlich auf den Leib geschrieben worden. Fast immer trat der Tenor als Sänger auf, um sein vieles Singen im Film zu motivieren. Meistens fängt er auf einem Hof oder in einem Verein oder in den Weinbergen oder am Schraubstock als „einfacher Mann des Volkes" zu singen an, wird von einer reichen jungen schönen Dame „entdeckt" und schmettert sich dann durch das Büro des Agenten über hundert und tausend Hemmnisse hinweg in den Konzertsaal oder auf die Opernbühne, wo es Lorbeerkränze und später Liebe regnet. Immer wieder dasselbe. So wurde auch schon oft befürchtet, daß der Sängerfilm in einer Schablone erstarren und dadurch in den Ruf der „Langweiligkeit" kommen wird. „Ein Sänger muß im Tonfilm vergessen, daß er ein Sänger ist. Sonst wehe ihm und dem Produzenten", hat einmal Jan Kiepura sehr richtig gesagt.

Richard Tauber in „Das Land des Lächelns"

*

Es gab einmal eine Zeit, wo Tauber-Schallplatten zu Millionen gegossen und umgesetzt wurden. Das war 1930. Was lag also näher, als daß die Filmhersteller Anfang 1930 an das Organ dieses Sängers den Sieg des Tonfilms über den stummen Film zu heften versuchten. So entstand der erste tönende Tauberfilm „Ich glaub' nie mehr an eine Frau" (Regie: Max Reichmann, 1930), in dem noch alles filmische (Spieltempo und Bildrhythmus) zu kurz kam und nur Taubers Stimme und Lieder das Primäre und Bestimmende des Films waren.
Dieser Film war noch ein Tasten, denn seine Herstellung fiel mit den ersten unsicheren Gehversuchen der deutschen Tonfilmproduktion zusammen. „Das lockende Ziel" (Regie: Max Reichmann, 1930) dagegen ist nicht mehr nur Anlaß für „Tauber-Gesangeinlagen", sondern Tauber ist hier schon um der Handlung und des Tonfilms willen auf der Leinwand.
Taubers Stimme ist durch den Tonfilm „Das Land des Lächelns" unverlierbar geworden (Regie: Max Reichmann, 1930); vertraute Klänge: „Dein ist mein ganzes Herz...", das entzückende „Zu zweit beim Tee..." und das rührselige „Schau mein Gesicht, ich weine nicht ..."

Hans Heinz Bollmann und Fritz Schulz in „Bettelstudent"

Maria Beling und Marcel Wittrisch in „Die Stimme der Liebe“

Ein Versuch, von der verfilmten Operette zum Kinoschauspiel zu kommen, war „Die große Attraktion“ (Regie: Max Reichmann, 1931), ein Film aus dem internationalen Varietéleben, wo Tauber einen singenden Jazzbanddirigenten zu spielen hat, der zwar von Erfolg zu Erfolg, aber dennoch weltschmerzverloren durch die Lande zieht.

*

Viktor Janson verdanken wir die Tonfilminszenierung des „Bettelstudenten“ (1931). Als stummer Film behielt er das Zeitkolorit der Operette bei, im Tonfilm ist der Stoff modernisiert worden – frei nach Millöcker. Hans Heinz Bollmann hat seit seinem Tonfilmdebüt (Die Lindenwirtin) dazugelernt, denn er ist in diesem Film schauspielerisch freier geworden. Den größten Tonfilmtriumph konnte Bollmann als junger Goethe in der Verfilmung von Lehárs Operette feiern.

Es ist hier leider nicht Platz genug, aller Sängerfilme so Erwähnung zu tun, wie sie es verdienen.

Charles Kullmann tonfilmte zum erstenmal in „Die Sonne geht auf“. – In dem Sängerfilm „Ich sehne mich nach Dir“ spielt Louis Graveure einen boxenden Sportlehrer, der es dank seiner Stimme zum Kammersänger bringt. Seit diesem Film nannte man ihn den „Sänger mit dem Bizeps“. Nicht immer war Graveure ein Sänger. Er stammt aus einer englischen Bürgerfamilie und wurde auf Wunsch seines Vaters Architekt. Mit dem heißen Drang, zur Bühne zu gehen und seine Stimme ausbilden zu lassen,

Louis Graveure

Herbert Ernst Groh

Ida Wüst und Leo Slezak in „Freut Euch des Lebens“

Jan Kiepura und Brigitte Helm in „Die singende Stadt“

Jan Kiepura und Julius Falkenstein in „Das Lied einer Nacht“

hat er sich viel in der Welt herumgetrieben und soll eine Zeitlang auch Boxer gewesen sein. Eine einzigartige Karriere: von der Architektur zum Boxring, von hier zur Oper, dann zum Konzertsaal, vom Konzertsaal zur Operette und schließlich zum Tonfilm. Erst der Tonfilm hat in vielen Fällen vielseitige Begabung mancher Schauspieler und Sänger unter Beweis gestellt. So auch bei einem unserer größten Opernsänger: Leo Slezak. Er, der in der Wiener Staatsoper den „Othello" singt, der im „Rigoletto" sein Publikum erschüttert, er hat durch den Tonfilm seine große Komikerbegabung entdeckt. Schon in seinen ersten Tonfilmen hatte er einen so starken Erfolg, daß er einmal ganz ernsthaft meinte: „Wenn ich jetzt als Othello sterbe und es lacht keiner, dann werde ich sicher glauben, ich bin durchgefallen. So habe ich mich an meinen Lacherfolg schon gewöhnt."

Jan Kiepura

Sein erster Tonfilm ist „Die singende Stadt".
Die Helden des Films „Singende Stadt" sind ein paar Stimmbänder, Brigitte Helm, die entfesselte Tonfilmkamera und Neapel. Stadt der Klänge, die gewoben sind aus Meeresrauschen und Ruderschlag, aus Chören der Fischer, aus Kinderjubel und der wirbelnden Tarantella am Ufer von Capri. Es ist das wogende Meer von Tönen, Lauten, Geräuschen, das der filmische Apparat einfängt und wiedergibt, ein Gewirr von schimmernder Transparenz, immer wechselnd und auf und ab schwellend, dann sich verdichtend in Melodien, die auf den Höhepunkten des Films Jan Kiepuras herrlicher Tenor trägt. Endlich ist die Kamera wieder aus ihrer Starre befreit. Die Tonfilmkamera wandert. Sie schwebt über Neapel, sie klettert in Capri auf Felsen, sie schaukelt über das Meer.

*

War man in dem Tonfilm „Singende Stadt" noch bestrebt, vor allem die Stimme Kiepuras in den Vordergrund zu stellen und von ihr den Verlauf der Handlung abhängig zu machen, so ist man in „Das Lied einer Nacht" (Regie Anatol Litwak) darauf bedacht, die Stimme dem ganzen bunten Geschehen der Handlung voll anzugleichen. – Kiepura spielt die Hauptrolle des Films, in der er natürlich ein Tenorstar ist, aber einer, der genug vom Singen und Gefeiertwerden hat.

Jan Kiepura und Marta Eggerth in „Mein Herz ruft nach Dir"

Die Handlung ist wieder in eine prachtvolle Landschaft gestellt, See und Berge, Burgromantik und elegantes Kurleben. Viel Sonne auf Serpentinen und Hängen. Blaue Nächte mit Lichterketten: Luganer See, das romantische Felsennest Gandria, das schwermütige Morcote. Dazu ein Singen, das verknüpft ist mit Land und Leuten. Kein Film, um einen Sänger gestellt, sondern ein Sänger im Film.

*

„Mein Herz ruft nach Dir" ist der beste deutsche Sängerfilm und doch keines jener Werke, die nur den Tenor gelten lassen. Carmine Gallone zeigt die Hand des wirklich großen Regisseurs. Marta Eggerth hat es in der Nachbarschaft des großen Tenors natürlich schwer. Paul Kemp hat sich mit diesem Film ganz vorn in die Reihen der Filmkomiker gestellt.

„Ross" Verlag Ufa

Käthe von Nagy und Viktor de Kowa in dem Film „Der junge Baron Neuhaus"

Tonfilm-Regisseure und ihre Werke

Ludwig Berger

Mit dem „Walzerkrieg" nimmt Berger das alte bewährte Thema der Wiener Filme wieder auf: Musik, Walzerklänge, Tanz, süße Mädels und diesmal noch dazu der alte Radetzkymarsch. Dieses Wien ist doch ein ewiger Film. Nur hier wird Privat- und Weltgeschichte im lustigsten Milieu des heurigen Weins gemacht.
Dieser Walzerkrieg ist ein lustiger Krieg, der zwischen Joseph Lanner und dem jüngeren Johann Strauß entbrennt um die größere Volkstümlichkeit, um die Liebe der Wiener Seele, um das Walzerkönigtum. Er führt von den Tanzgärten Wiens bis zu den Thronstufen der jungen englischen Königin Viktoria.
Ludwig Berger löst den film ganz und gar in Melodie, ins Musikalische auf. Tanzweisen und Lieder schwingen durch alle Szenen: „An der Donau, wenn der Wein blüht ..." Selbst der Kameramann Karl Hoffmann hat im Dreivierteltakt gedreht, so daß Ton und Bild fröhlich und herzlich zu einer Einheit verschmelzen. Die schönste Szene im film muß jeder Tonfilmhistoriker niederschreiben: wie der wütende Lanner auf den Holzschranken des Gerichts mit den fingern einen Takt trommelt, wie der Angeklagte, Johann Strauß, ans Klavier springt, ihn weiterführt, und alle zwei mitten im Gerichtssaale den Radetzky-marsch improvisierend komponieren. Diese und andere musikalische Höhepunkte verdanken wir dem Musiker Alois Melichar, der hier sein Debüt auf dem Gebiete des films feiert. So ist dieser film vielleicht eine der anmutigsten Tonfilmschöpfungen. Der Geist aus Bergers stummen filmen „Das Glas Wasser" und „Der verlorene Schuh" gehen im Tonfilmatelier um ...
Inmitten bewährter Schauspielerleistungen ein neues Gesicht: Hanna Waag als junge, närrisch verliebte Königin von England. Sie spielt sehr diskret und mit deutlicher Begabung für mimische Beweglichkeit und feinste Komik.

Geza von Bolvary

Geza von Bolvary ist der Regisseur, dem wir neben vielen anderen die filme „Zwei Herzen im Dreivierteltakt", „Ein Tango für Dich", „Das Lied ist aus" und „Liebeskommando" verdanken, filmwerke mit viel Laune und Liebenswürdigkeit, mit viel Tempo und wundervoller Abrundung in Sujet und Darstellung.
Geza von Bolvary hat mit dem film „Zwei Herzen im Dreivierteltakt" (1930) den endgültigen Übergang vom „stummen" zum Tonfilmregisseur gewagt. An dem ungarischen Regisseur wird immer wieder die leichtbeschwingte, humorvolle Art seiner filmgestaltung geschätzt, wie sie ganz besonders in seinen filmen „Ich

Willy Fritsch bringt der jungen Königin von England (Hanna Waag) den Walzer bei (Aus „Walzerkrieg")

Magda Schneider und Willi Forst in „Ich kenn' Dich nicht und liebe Dich"

Willy Fritsch und Renate Müller in „Walzerkrieg“

Liane Haid und Gustav Fröhlich in „Ich will nicht wissen, wer Du bist“

Willy Fritsch und Lilian Harvey beim Heurigen in „Der Kongreß tanzt“

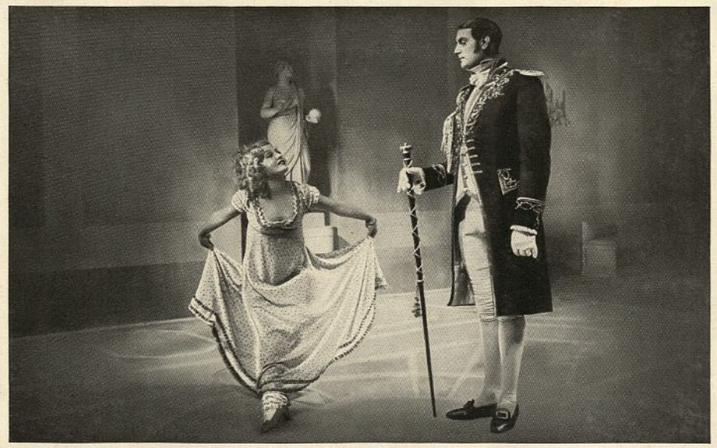
kenn' Dich nicht und liebe Dich“ und „Ich will nicht wissen, wer Du bist“ zum Ausdruck kommt.

Erik Charell

Erik Charell hatte im Großen Schauspielhaus den Begriff der Großen Revue neu geboren, und seine Erfolge verwuchsen derart mit dem Haus, daß man das Große Schauspielhaus meinte, wenn man Charell sagte, und umgekehrt. Er war ein Begriff geworden. Der Begriff des beglückenden Farbenrausches, der unversiegbaren Lebensfreude. Dieser Charell hat den berühmten Film „Der Kongreß tanzt“ inszeniert.

„Europa ist in Wien. Der Teppich der Politik ist ganz mit Festlichkeiten durchwebt. Denn der Kongreß tanzt, aber es geht nicht vorwärts.“ Mit diesen Worten charakterisierte ein geistreicher Mann seine Zeit und ihr größtes Ereignis, das Rendezvous der Kaiser, Könige, Minister und Generale. Sie wurden auch das Motiv dieses Tonfilms vom Wiener Kongreß 1814/15. Die Geschichte bleibt im Hintergrund. Im Mittelpunkt steht ein Liebesidyll zwischen einer kleinen Handschuhverkäuferin und dem jungen Zaren Alexander von Rußland.

Zwei Szenen schafft Charell mit hinreißender, schnittloser, kontinuierlicher Bildfolge, die einzigartig unerreichte



Lilian Harvey in „Der Kongreß tanzt“

Willy Fritsch stickt, bis er wieder als Doppelgänger den Zaren zu vertreten hat (Aus „Der Kongreß tanzt")

und unvergeßliche Höhepunkte alles filmischen sind: die Heimkehr vom heurigen und noch meisterhafter: Christel auf der Fahrt durch die Stadt, über den Markt, über das Land nach ihrem Schloß, das der Zar ihr geschenkt. Der Refrain des Liedes, das sie singt: „Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder", charakterisiert diese ganze Szene, eine wundervolle Komposition von Bewegung, Bild, Gesang. Alle singen das Liedchen mit. Die Bürger und die Marktfrauen, die Soldaten und die Wäscherinnen an der Landstraße, die Kinder vor dem Schloß. Es ist, als ob die ganze Landschaft von dieser Melodie erfüllt sei. Und dann tanzt, schwebt, knickst und jubelt die kleine Handschuhverkäuferin die Treppe hinauf: das Leben ein glückerfüllter Traum.

Die Christel spielt Lilian Harvey. Sie tanzt, sie singt, sie weiß sich vor Freude nicht zu lassen.

Willy Fritsch ist nicht nur der liebenswürdige Zar, sondern auch sein vertrottelter Doppelgänger. Fritsch weiß diese Figur entzückend blöd zu gestalten und gibt ein künstlerisches Kabinettstück.

Erich Engel

Die Handlung des Films „Inge und die Millionen" spielt in der Zeit der Devisenschieber und Kapitalflüchtlinge vor etwa drei Jahren. Inge (Brigitte Helm) ist die Sekretärin und zugleich mehr als Geschäftsvertraute eines gewissenlosen Bankiers (Paul Wegener). Aber Inge, bisher nichts als willenloses Werkzeug, muß an dem Schicksal der Firma eines von ihr wirklich geliebten Mannes (Willy Eichberger) die ganze Brutalität ihres Chefs erfahren. Engels Regie schafft bei diesem modernen Stoff starke Gegensätze im Auf und Ab der Handlung. So etwas wie das Hochzeitsfest der Angestellten mit Masken- und Bowlenfröhlichkeit stellt nur er so erschütternd gegen den verzweifelten Selbstmord des Chefs, oder etwa die tragische Auktion der Speditionsfirma gegen den ausgelassenen Auktionsjux in den leeren Zimmern des ausreißenden Bankiers.

In einer spannenden Handlung wird hier das Thema „bodenständige aufbauende Volkswirtschaft–internationale einreißende Finanzwirtschaft" so volkstümlich lebenswirklich und scheinbar ohne andere Absicht rein unterhaltend dargestellt, daß dieser Film geradezu als Muster einer unmerklichen Volkserziehung und staatspolitischen Belehrung durch die lebendige Leinwand angesprochen werden kann, die damit zielbewußt ein moralisches Gerüst und eine ethische Linie erhält.

Arnold Fanck

Fanck kennt keine Grenzen nach oben. Er lebt am liebsten „über den Wolken". In seinem ersten Tonfilm „Stürme über dem Montblanc" läßt er seine treuen Kameramänner (Hans Schneeberger, Richard Angst und Sepp Allgeier) im gewaltigen Massiv des Montblanc beinahe 5000 Meter hoch klettern. Alles spielt wieder mit wie einst in seinen stummen Bergfilmen: die Bergriesen, die Wolken, der Nebel, die Blitze, die Sonne.

Brigitte Helm und Paul Wegener in „Inge und die Millionen"

Sepp Rist und Leni Riefenstahl in „Stürme über dem Montblanc"

Dr. Fanck lächelt ... Dieser seltsame Mann, der bald wie ein Künstler, bald wie ein Professor, bald wie ein Forscher, bald wie ein Sportsmann aussieht, lächelt ... Dort drüben in Berlin ... das ist nicht seine Welt. Dort errichten sie gewaltige Bauten, den Tower und die Bastille, indische Tempel und römische Paläste, den russischen Kreml, Urwälder und Südseelandschaften. Sie vergessen ganz, daß die herrlichsten Bauten, die wundervollsten Dome, von der allmächtigen Schöpferin Natur gestellt worden sind – von Menschenhand nie erreicht, geschweige denn übertroffen. Und dort sieht er seine Welt, seine Filmwelt, die Filmwelt vielleicht überhaupt – in der Natur. Er weiß, daß er ganz andere Wege gehen muß als die anderen, daß neue Bahnen zu beschreiten sind, daß er neue Mitarbeiter braucht, unbelastet von der anderen Filmfakultät, mit der die seine fast gar nichts zu tun hat.

*

Ein treibender Eisberg in Grönlands unwirtlichen Gefilden ruft um Hilfe: „S. O. S. Eisberg." Von der Unberechenbarkeit eines solchen Eiskolosses, von der gigantischen Größe der arktischen Welt, von ihren Erhabenheiten und ihren Schrecken berichtet Fanck im Auftrage und mit dem Geld Amerikas in diesem Expeditionsfilm. Bisher hat er uns stets in die Hochalpen geführt, in die Welt der Gletscherspalten, Bergeszinnen, Lawinen, diesmal treibt ihn seine filmende Abenteuerlust in die Eiswüste Grönlands.

Die Fabel des Films, die Fanck erdacht hat und zur heroischen „Saga" hätte dichten müssen, bleibt leider in der Luft hängen, weil es hier nicht um eine große Idee geht, sondern nur ums nackte Leben eines verschollenen Forschers. Die Handlung spielt immer nur in Sensationen. Amerika will etwas für sein Geld sehen und erleben, wie in seinen Magazin-Stories.

Vielleicht ist die Handlung auch ganz nebensächlich und die weiße Natur die Hauptsache. Eisschollen und Eisinseln wandern, Eisberge bersten aus ihren bizarren Formen auseinander, ein nächtlicher Sturm fegt über das Nordmeer. Die Stärke dieses Grönlandgemäldes liegt nicht mehr im menschlichen Geschehen, sondern im Optischen, soweit es das gigantische Spiel der Naturkräfte festhält.

In diese erhabene Symphonie der Eisgewalten stellt Fanck seine Menschen. Gestalten wie Professor Wegener, Scott, Amundsen werden ihm vorgeschwebt haben, mit der Sehnsucht des nordischen Menschen nach dem Erlebnis in der Welt des weißen Schweigens und mit dem Bekenntnis zur heldischen Kameradschaft, die die Männer im Kampf mit der Natur dort oben immer miteinander verbindet. Sepp Rist, Max Holsboer, Walter Riml und Gibson Gowland, ein Paneuropa von Wikingern, sie führen den Kampf gegen Schnee und Meer in realistischer Wirkungstreue. Zu diesen Männern paßt Leni Riefenstahl ausgezeichnet. Sie ist im Spiel knapp, sachlich, beinahe männlich.

Udet macht über treibenden Eisschollen und mit dem Tode kämpfenden Menschen seine fidelen Loopings – ein Harlekin des Nordpols, der besonders dem amerikanischen Produzenten gefällt.

*

Leni Riefenstahl und Gustav Dießl in „S. O. S. Eisberg"

Sepp Rist, der Goldsucher aus „Der ewige Traum“

Max Hansen und Gitta Alpar in „Die oder keine“

Nach seiner Grönland-Expedition wurde Arnold Fanck durch den historischen Roman „Paccard wider Balmat“ von Karl Ziak doch wieder von der Sehnsucht nach seinen geliebten Bergen gepackt, den heroischen Landschaften mit der Majestät der Fünftausender: „Der ewige Traum.“ Bei den Bergbewohnern in der Umgebung des Montblanc geht die Sage, daß auf der Bergspitze Gold vorhanden sei; aber es sei unerreichbar, denn wer versuche, den Berg zu erklimmen, der komme um, weil der Berg es nicht leide, daß man zu seiner Spitze vordringe. Schon der junge Balmat sieht mit träumenden Augen hinauf zur Spitze des Montblanc, und als er ein Mann wird, da unternimmt er es, den Berg zu bezwingen. Beim ersten Versuch muß er jedoch umkehren, und erst zusammen mit Dr. Paccard gelingt ihm dann die Eroberung des Berges (historisch hatte Balmat ihn allein bezwungen, die Ersteigung mit Paccard war die zweite, die Balmat durchführte). Auch dieser Bergfilm hat den gleichen Fehler wie „S.O.S. Eisberg“. Er fällt in seinen menschlichen Bezirken ab. Die Berge sind anscheinend zu gewaltige Darsteller, die keine Konkurrenz neben sich aufkommen lassen.
Sepp Rist, der Held aus „S. O. S. Eisberg“ und große Skiläufer und Bergsteiger, spielt den Goldsucher Balmat. Sein Spiel macht glaubhaft, daß der Mensch schließlich doch über die Elemente siegen muß, wenn er nur den Glauben hat, stärker zu sein als sie. Wunderbar zart ist daneben das Spiel von Brigitte Horney als Maria, die im Tal für ihn betet, und der es schließlich gelingt, ihn von seinem Bergwahn und seiner Goldgier zu befreien.

Carl Froelich

Nach Carl Froelichs „Die Nacht gehört uns“ war man natürlich auf seine weiteren Leistungen gespannt. Froelich hat nicht enttäuscht. Sein nächster Film „Brand in der Oper“ (1930) beweist, daß Kunst aus Können wächst und Froelich die Möglichkeiten der neuen Kunstform „Tonfilm“ mit technischer Virtuosität beherrscht.
In dem Albers-Film „Hans in allen Gassen“ (1930) hat Froelich weite Strecken nur mit Musik untermalt, wo man Geräusche und Sprache erwartete, weil der Regisseur dem Rhythmus der Landschaft ganz bewußt nur die Musik entgegenstellen wollte.
Carl Froelich sucht immer wieder neue Wege zur Filmkunst. In dem Gitta-Alpar-Film „Die oder keine“ (1932) sprüht er von liebenswürdigen Regieeinfällen.
Im gleichen Jahr holt Froelich das Stummfilmmanuskript „Kammermusik“ (einst mit Henny Porten) wieder aus der Schublade hervor und macht daraus den Tonfilm „Liebe auf den ersten Ton“ (1932) mit Lee Parry. Er stellt den Stoff auch im Tonfilm ganz und gar auf Kammerspiel ein, spielt mit lyrischen Auf- und Abblendungen und malt mit Licht und Schatten wunderbare Szenen.

*

Aus einem Hörspiel („Mieter Schulze“), durch den Funk schon Millionen bekannt, hat Carl Froelich ein Sehspiel gemacht: „Mieter Schulze gegen Alle“, Tratschereien eines Großstadthauses, die Geschichte einer einfachen Räumungsklage, die dann sehr schnell ein ganzes Mietshaus gegeneinander aufbringt und bei der bewußt und unbewußt eine erschreckende Fülle von Meineiden mit großer Selbstverständlichkeit produziert wird.
Schauspielerisch schießt Paul Kemp mit einer ganz ausgezeichneten Leistung den Vogel ab, und Ida Wüst wächst mit neuen Tönen zum erstenmal weit über ihren alten Humor und ihre alten Pointen hinaus: ein neuer Muttertyp im Film. Zwei Neulinge: Christiane Grautoff, gestern noch Kinderdarstellerin, heute schlackslge Stenotypistin, und Heinz Welzel als Oberprimaner, frisch und unverbraucht.
Carl Froelich tritt mit dem Film „Mieter Schulze gegen Alle“ ganz anders an das Kleine-Leute-Milieu heran wie etwa zur Zeit des Stummfilms Lamprecht mit seinen Zille-Filmen: „Wenn Kunst das Leben, gesehen durch ein Temperament, bedeutet, so ist Carl Froelichs Temperament optimistisch.“ Wo bei manchem anderen die Bitterkeit, die menschliche und soziale Problematik, vielleicht auch schärfste Satire durchdringen würden, biegt er zu einem leichteren, optimistischen Humor ab.
Mit diesem Optimismus und Humor konnte Froelich einen Film wagen, der zwei Stunden von einer Bagatelle und den kleinen Konflikten des Alltags berichtet.

Margot Wagner und Karl Ludwig Diehl in „Volldampf Voraus“ (Regie: Carl Froelich)

Ida Wüst und Paul Kemp in „Mieter Schulze gegen Alle“

Karl Hartl

Zwischen Zwölf und Zwanzig haben wir alle den berühmten Roman „Der Graf von Monte Christo“ von Alexander Dumas gelesen. Der Film „Die Gräfin von Monte Christo“ hat mit dem historischen Roman nichts zu tun. Dieser Film bringt einen Einblick in die Welt und die Arbeit eines Tonfilmateliertages. Hier endlich hat man den Mut gefunden, das Leben, auch das Leben in der trügerischen Welt des Films, so zu schildern, wie es eben ist. Hier endlich hat man sich bewußt abgekehrt von all den verlogenen Träumereien, die eine Filmlaufbahn eben stets auf den Höhen enden ließen, und hat Abgründe und Elend mutig geschildert. Die Rolle der Titelheldin spielt Brigitte Helm. Endlich kein Vamp mehr, sondern ein lachendes und ausgelassenes junges Mädchen.
Der junge Regisseur Karl Hartl, den man bisher nur von einer ganz anderen Seite kannte („Berge in Flammen“), zeigt sich hier als äußerst kultivierter, sicherer Lenker dieses unterhaltenden Abenteurerspiels, ein Mann mit lockerem Handgelenk, den nie die Leichtigkeit und der gute Geschmack verlassen, mit amüsanten Einfällen und dem Blick für aparte Bildeinstellungen. Beim Abgang auf „offener Szene“ hatte Rudolf Forster einen großen Premierenapplaus. König aller Gentlemanverbrecher. Gustaf Gründgens spielt seinen Schurken um mehrere Nuancen aggressiver, deutlicher und brutaler. Hartl hat dadurch die beiden Figuren gut kontrastiert.

*

Fritz Lang ist auf der Grenze von Phantasie und Wirklichkeit in seinen stummen technischen Filmen stets gescheitert. Die technischen Probleme wuchsen ihm über den Kopf. Karl Hartl dagegen meistert sie mit einer Genialität, die ihresgleichen sucht. Die Mystik der Hebel und Schalter, an denen sich Fritz Lang nicht satt genug drehen

Brigitte Helm und Gustaf Gründgens in „Die Gräfin von Monte Christo“

Hans Albers in „F. P. 1 antwortet nicht“

Sybille Schmitz und Hans Albers in „F. P. 1 antwortet nicht“

konnte, ist abgetan. In „F. P. 1 antwortet nicht“ zeigt Hartl, wie sich vielleicht schon morgen aus den Zeichnungen der Ingenieure und Techniker die Wirklichkeit schälen kann: die schwimmende Stahl- und Betoninsel im Atlantischen Ozean, die Flugzeugplattform, die den Fliegern von Kontinent zu Kontinent zum Zwischenlanden, Tanken und Reparieren der Maschinen dient. Dieses hohe Lied der Technik befreit Hans Albers in der Rolle des Non-Stop-fliegers endlich einmal von der Schablone seiner Operettenrollen, die ihm zwar große Erfolge, aber keine künstlerische Entwicklung brachten. Hier ist er von bemerkenswerter, schauspielerischer Präzision, ein Mensch, dem man sein Schicksal glaubt, ein „Raubritter des zwanzigsten Jahrhunderts“, ein Teufelskerl, frech nach außen und sanft nach innen.
Sybille Schmitz ist die einzige Frau dieses Films, Novize des Sprechfilms, eine Entdeckung des Regisseurs Dreyer („Vampyr“), sehr sicher, begabt, kultiviert, eigenartig schön, fernab von aller Filmsüßlichkeit.
Paul Hartmann, der Kommandant der F. P. 1, besitzt wunderbare Energien; gepflegter Sprecher der Theaterbühnen, in den ersten Tonfilmrollen vom Theater her noch zu „faustisch“. Der Film „F. P. 1 antwortet nicht“ ist ein Hymnus auf die Fortschritte und den Heroismus der Technik geworden, nicht zuletzt auf die Idee der Flugwelt und des Flugwesens.

*

„Trage dein Kreuz!“ steht am Anfang und am Ende einer pathetischen und sentimentalen Filmromanze mit dem Titel „So endete eine Liebe“. Karl Hartl zeichnet für das Buch und die Spielleitung, aber Willi Forst spielt eine tragende Rolle, und so schimmert der Stil seiner einstigen „Maskerade“ überall hindurch: diskrete Lichter und zarte Schatten um Vorgänge und Menschen. Über jedem Dialog liegt der Duft und die Stimmung verliebter Tage – eine gewisse Alt-Heidelberg-Atmosphäre.
Maria Louise von Österreich (Paula Wessely) opfert ihre Liebe zu dem Jugendgeliebten Herzog Franz, um durch die Heirat mit Napoleon Österreich zu retten.
Auch dieser Film steht im Zeichen der großen Schauspielerin Wessely. Es ist ein wunderbares Geheimnis um diese Frau und ihre Begabung: sie wirkt mit den einfachsten Mitteln, sie ist tragisch und doch nie pathetisch, lustig und doch in der Komik nie übertreibend: das neue Filmwunder.
Willi Forst, einst Operettenheld, hier Charakterschauspieler, spielt den unglücklichen Liebhaber mit vornehmer Zurückhaltung und bringt den schmerzlichen Verzicht auf die Geliebte mit stiller und gütiger Entschlossenheit zur Darstellung.
Gustaf Gründgens hat die ganze intellektuelle Hinterhältigkeit des „Kanzlers von Europa“ zwischen 1815 und 1848: Diplomat, Zyniker und Ästhet in einer Person, mit starrer Maske, eiskaltem Charakter und blitzender Beredsamkeit.
In diesem halbhistorischen Kostümfilm wird die Symbolik auf dem Opfer eines einzigen Menschenkindes aufgebaut – für eine Vielheit, für ein Volk.

Paula Wessely und Willi Forst in „So endete eine Liebe“

Lilian Harvey und Mady Christians in „Ich und die Kaiserin“

Friedrich Hollaender

Lilian Harveys letzte deutsche Arbeit vor der Amerikareise und des Komponisten Friedrich Hollaender erster Sprung in die Welt der Regie ist der Film „Ich und die Kaiserin“. – Operette, Parodie und Oper gehen hier durcheinander. Diese Unklarheit im Stil hat dem Film aus der Zeit des dritten Napoleon recht geschadet. Schließlich hielt man diesen Film für eine elegische, parodistische, kammerspielhafte Offenbachiade, das ist natürlich eine Vielseitigkeit, die alle höhnt, den Regisseur und den Filmbeschauer: ein Stil-Babel.
Lilian Harvey läßt als die kleine Friseuse der Kaiserin noch einmal alle Minen ihrer Kunst springen. Ein „süßes Mädel“ lacht, singt und schmollt Abschied von uns.
Mady Christians ist eine ernsthafte, sentimentale und immer würdige Kaiserin Eugenie, ein schönes Frauenbild.
Conrad Veidt gibt einen Marquis von Diskretion, Eleganz und Noblesse.
Als Bräutigam der kleinen Friseuse spielt sich Heinz Rühmann in den Vordergrund, mit seinem unverbildeten Humor und seiner lebensnahen Naivität.

Charles Klein

Der Film „Wenn am Sonntag Abend die Dorfmusik spielt“ ist eine angenehme Überraschung, weil er zwar

Maria Paudler und Harry Liedtke in „Wenn am Sonntag Abend die Dorfmusik spielt“

von einem Schlagerlied herkommt, dennoch aber ein Ganzes ist, dazu noch dem Lied selbst einen tieferen Sinn verleiht.
Charles Klein geht unter die deutschen Menschen und stellt sie auf deutsche Heimaterde, auf die Äcker und Kornfelder der Rhön.
„Er malt volkstümlich: der Schuft erhält seinen Dreckspritzer, wenn das Auto über die Landstraße fährt, aber die Schnattergänse am Dorftor überholt es im eleganten Bogen.
Zwei liegen im Korn. Sie trällert ein Lied. Wer da liegt, ist gleichgültig. Aber die Kornnähe, das wogende Feld gehen uns ein.
Da mähen zwei Rhönbauern.
Ihr verwettertes Angesicht singt das schönste Lied des Films: Unser täglich Brot“ (Filmkurier).
Es blickt überall die ernste Mahnung durch: Zurück zur Scholle!

Karl Lamac

Wir können hier nicht von allen tönenden Ondra-Filmen sprechen. Die kleine Person ist wirklich zu fleißig. Wir können nur feststellen, daß das Temperament der Anny Ondra von Film zu Film ein größeres Erlebnis wird und Karl Lamac der Regisseur ist, dessen Spezialität darin liegt, der seltenen Begabung der Ondra ständig neue Wege zu öffnen. So auch wieder in „Fräulein Hoffmanns Erzählungen“.
In diesem Film spielt die Ondra nacheinander drei verschiedene Rollen: sie ist die energische blonde Besitzerin der weltbekannten Kaffee-Import-Firma „Haus Limann“, sie gibt sich dann als armseliges Mädel aus, trägt dicke Wollstrümpfe, kratzt sich unanständig und sagt „mich flöht“. Und bald darauf ist sie die rassige, übertrieben-temperamentvolle Spanierin mit pechrabenschwarzem Haar, mit Reitstiefeln und Pistolen.
Eine Stelle des Films hat einen stark menschlichen Akzent und zeigt plötzlich, daß die Ondra ein liebes Herz hat: wo sie fühlt, daß der fremde Mann sich in sie verliebt

Anny Ondra und Adolf Wohlbrück in „Die vertauschte Braut“

hat, und sie symbolhaft vor ihm niederkniet. Mit diesem Herzen wird sie für einen Film reif, der ganz und gar ihr künstlerisches Können auf die Probe stellen wird: Die Verfilmung von Charles Dickens' „Klein-Dorrit“.

*

Mit der Rolle der „Klein-Dorrit“ steht Anny Ondra endlich vor der Aufgabe, auf die sie seit Jahren wartete. Sie muß diesmal Schauspielerin von Format sein, ernsthafter als in ihren früheren Filmen mit Humor und Klamauk.
Karl Lamac hat Charles Dickens nicht „wörtlich“ verfilmt, sondern verlegt das Schwergewicht der Handlung auf die gemütvolle Seite und in das Milieu des „merry old England“.
Anny Ondra hat in diesem Film bewiesen, daß hinter ihren parodistischen Eskapaden und ihrer quecksilbrigen Koketterie ein großes Mehr steckt. Wir erleben hier den seltenen Fall, daß ein Girl, das am Ende der Stummfilmperiode weiter nichts mitzubringen schien als ein süßes Puppengesicht und ein Paar

Anny Ondra und Mathias Wieman in „Fräulein Hoffmanns Erzählungen“

Anny Ondra als „Klein-Dorrit“

schöne Beine, sich im Laufe von zehn Jahren, gradlinig und zielbewußt, in das Fach der dramatischen Schauspielerin hineinarbeitet.

Gerhard Lamprecht

„Der schwarze Husar“ – Vaterländisches im romantischen Gewande: eine badische Prinzessin soll um 1812 auf Befehl Napoleons mit einem polnischen Fürsten vermählt werden. Zwei schwarze Husaren versalzen aber Bonaparte die Suppe, entführen die Prinzessin aus Erfurt und retten sie vor der Zwangsehe.
Lamprecht packt den Stoff nicht nur von der patriotischen Seite an, sondern er läßt das Leben und die Liebe von vier jungen Menschen zu den bewegenden Momenten werden. Conrad Veidt ist in Haltung und Sprache voll edler Männlichkeit.
Mady Christians, die badische Prinzessin, ist echt und natürlich, innig und gefaßt, fraulich und graziös, immer mit einem sonnigen Lächeln zwischen Tränen.

*

Der große Erfolg von Emil Kaestners Roman „Emil und die Detektive“ und seiner Bühnenbearbeitung beruht darauf, daß es dem Autor gelungen ist, in seinem Buch die Kinder von heute so einzufangen, wie sie wirklich sind. Damit hat er gewonnenes Spiel bei der Jugend gehabt, die sofort fühlte, daß ihre eigene Welt unverfälscht wiedergegeben ist, und über den Rahmen bloßer Lektüre packt er die Erwachsenen, die in einer solchen Schilderung der Kinder einen Spiegel der Zeit erkennen. Die humoristische Form und der kriminelle Handlungsfaden haben mitgeholfen, dem Werk seine Popularität zu sichern.
Wenn Lamprecht mit Kindern einen Film macht, entsteht nichts, was etwa mit den tränenkullernden Jackie-Coogan-Typen vergleichbar ist. Emil Tischbein, der daheim in der Kleinstadt der Anführer beim Indianerspiel ist, soll nach Berlin zur Großmutter fahren. Unterwegs im Zuge wird er von einem „freundlichen“ Herrn überlistet und seines Geldes beraubt. Kurz entschlossen nimmt Emil, ohne einen Pfennig in der Tasche, in der unbekannten großen Stadt die Verfolgung des Diebes auf. Sehr bald naht Hilfe: „Gustav mit der Hupe“ und seine Gefolgschaft aus den Nebenstraßen beschließen nach romantischem Kriegsrat am Lagerfeuer, Emil beizustehen. Der Dieb wird gefaßt und als langgesuchter, gefürchteter Bankräuber entlarvt.
So ist aus einem Kinderfilm mehr geworden als ein Spiel für Kinder. Die Sehnsucht nach spannenden Abenteuern, die in jedem Menschen lebt, findet hier ihren stärksten Ausdruck. Denn es sind nicht Abenteuer einer Scheinwelt, die der Zuschauer miterlebt, nein, die lebendige Gegenwart spricht zu ihm. Und wenn Hunderte von Kindern johlend den Dieb durch die Straßen verfolgen, dann hat ein jeder vergessen, daß er nur Zuschauer ist.

*

Hans Albers spielt in dem Film „Ein gewisser Herr Gran“ den Geheimagenten einer Militärmacht, dem die Aufgabe zugefallen ist, die von Angehörigen einer fremden Macht geraubten Pläne zur elektrischen Abwehr

Conrad Veidt und Mady Christians in „Der schwarze Husar“

Fritz Rasp wird als Dieb von den Kindern verfolgt (Aus „Emil und die Detektive“)

Hans Albers und Karin Hardt in „Ein gewisser Herr Gran“

feindlicher Flieger zurückzuholen. Es handelt sich also um den bekannten Krieg im Frieden, bei dem selbstverständlich auch eine schöne Frau (Olga Tschechowa) eine geheimnisvolle Rolle spielen muß. Neben dem Allerweltskerl Albers steht Karin Hardt, ein rührend kindliches und verschüchtertes Mädchen.
Der große Gegenspieler von Hans Albers ist Albert Bassermann. Es ist ein Vergnügen, diesen großen Schauspieler in dem völligen Aufgehen in dieser Figur zu bewundern. Hier ist ein Können, das auf der souveränen Beherrschung aller Kunstmittel beruht, während Albers in seinem Können unverfälschte Natur bietet. Der so entstehende Kontrast zwischen diesen beiden Hauptdarstellern gibt dem Film eine besonders reizvolle Note.

*

Die Prinzessin „Turandot“ ist eigentlich schon ein sehr altes Mädchen. In einem persischen Märchen kam sie zur Welt und erlebte in „1001 Nacht“ eine ebenso berühmte wie berüchtigte Jugend. Graf Carlo Gozzi hob sie im 18. Jahrhundert aus einer Komödientaufe. Seit diesem Augenblick war es um sie geschehen. Schiller brachte sie als ernstes Weib mit psychologischen Hintergründen, mit Gefühl für frauenwürde und Drang nach persönlicher Freiheit auf die Bühne, und Puccini stellte sie in den musikdramatischen Rahmen einer Oper.
Thea von Harbou hat den alten dramatischen und tragischen Stoff tüchtig aufgefrischt und manches geändert, wobei der Prinz des Mittelalters ein einfacher Vogelhändler geworden ist und die sinnige und komödienhafte Märchenstimmung in einen derben ausgelassenen, tollen Schwank umgeformt wurde: „Umbau“ auf moderne Linien, bis zur Travestie im Offenbach-Stil: Turandot ist ein verwöhnter, hysterischer Backfisch, und der Märchenprinz ist ein frecher, übermütiger Junge, der genau so gut heute in den Straßen Berlins umhertollen könnte.
Als Turandot balancierte Käthe von Nagy zwischen Lachen und Weinen. Kraftvoller, eigenwilli-

Willy Schaeffers, Käthe von Nagy und Willy Fritsch in „Turandot“

ger, überlegener, das heißt mit einem bewußteren Schalk im Auge: Willy Fritsch als Kalaf. Prächtig wieder einmal Paul Kemp als Diener Kalafs: der echte Komiker steht bescheiden zurück und hat dabei doch seine Zünder.
Wir wollen für diesen Film dankbar sein, denn wir haben schon lange Jahre keinen großen Märchenfilm mehr erlebt. Ludwig Bergers „Der verlorene Schuh“ war eigentlich das letzte große Ereignis, und dieser stumme Märchenfilm liegt viele, viele Jahre zurück.

Anatol Litwak

Der Film „Nie wieder Liebe“ behandelt das vor Jahren allenthalben erfolgreiche Lustspiel von Julius Berstl „Dover-Calais“.
Zwei Millionäre schließen eine Wette ab: der eine verpflichtet sich, fünf Jahre lang keine Frau anzusehen, und bringt diese fünf Jahre auf seiner Jacht zu, deren Mannschaft aus lauter Weiberverächtern besteht.
Der Sekt in dieser erfrischenden Filmbowle ist zweifellos die vorzügliche, liebenswürdige Darstellung. Nie zuvor gab sich Lilian Harvey so entzückend natürlich und gelockert wie diesmal. Wie sie auf dem Schiff unter den Matrosen ihren „Danse acrobatique“ ausführt ist eine unvergeßliche Soloszene des Films.
Ein happy end, natürlich. Harry Liedtke, ein männlicher Liebhaber, der eine sehr sympathische Zurückhaltung zur Schau trägt, gewinnt zwar die Wette, verliert aber sein Herz an Lilian Harvey.

Paul Martin

„Ein blonder Traum.“ Von der lichtblonden Lilian Harvey sollen wir hier lernen, daß man auch mit wenig Geld und hinter Mullvorhängen in einer kleinen Siedlung auf einer blühenden Wiese mit Hühnerstall und einem Ententeich glücklich sein kann. Dieser Beweis wird mit zwei jungen Männern und einem süßen Mädel geführt: die Männer sind zwei Fensterputzer, die draußen in alten Eisenbahnwaggons hausen, sie ist eine kleine Artistin, die zum Film will, schließlich aber bei einem der Fensterputzer bleibt, während der andere wirklich zum Film kommt.
Das ist ein Volksstück mit Musik geworden, ein Singspiel, vielleicht auch ein Märchen.
Wirklich ein Traum – so zieht es vorüber.
Zwischen den alten Eisenbahnwagen, dem „blonden Traum“ und den beiden verliebten Fensterputzern haust ein Philosoph, ein Weltweiser, dessen Gedanken weiter schweifen als über die paar Quadratmeter Laubengelände: Paul Hörbiger, die „Vogelscheuche“ mit Stoppelbart, ein stilles Genie. Immer, wenn es um die Herzen kritisch wird, kommt der Heurigensänger und singt seine Lebensweisheit: „Alles verstehen, heißt alles verzeihen.“
Paul Martin hat den Beweis erbracht, daß man mit einer Handlung unter „kleinen Leuten“ mit ihrer Sentimentalität und ihrem Übermut, mit ihrem natürlichen Egoismus und ihrer edelmütigen Anständigkeit sehr wohl einen guten Film machen kann, ohne kitschig zu werden.

Heinz Paul

Lilian Harvey und Willy Fritsch in „Ein blonder Traum“

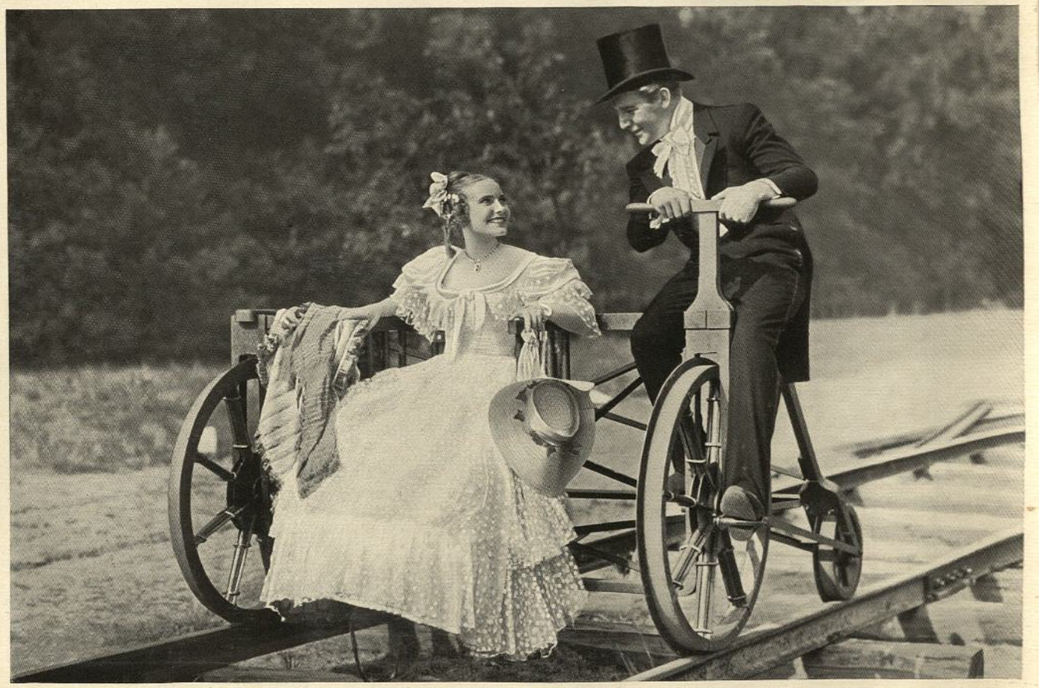
Auf den Tonfilm „Wilhelm Tell“ waren Fachwelt und Publikum mehr als gespannt, auf jeden Fall alle Filmfreunde, die noch den alten stummen Film von Tell im Gedächtnis hatten. Schon damals wurde Hanns Marr als Tell von Conrad Veidt als Geßler verfolgt, aber nicht in den herrlichen Schweizer Bergen, sondern durch allerlei Theaterprospekte, Pappwände und Sperrholzberge, wobei die „Naturgewalten“ beim Sturm auf dem Atelier-Vierwaldstätter-See von den Geräuscharbeitern „entfesselt“ wurden.
Der Dichter Hanns Johst hat gemeinsam mit dem Regisseur Heinz Paul den alten Stoff des Schillerschen Dramas zu einem Film geformt. Nicht mit Glück. Jede Szene steht völlig isoliert da, wie das Kolossalgemälde in einem Panorama. Ist die Szene zu Ende, hört man förmlich den Vorhang der Meininger Sprechbühne rauschen. Was Friedrich Schiller gewaltig für das Theater und zur unsterblichen Volkstümlichkeit gestaltet hat, ist nun einmal für den Film schwer oder vielleicht überhaupt nicht umzuformen.
„Es hat offenbar der Mann gefehlt, der die Verbindung herstellte zwischen dem historischen in Thema, Handlung und Darstellung und dem Faktum Tonfilm, wie er dem

Lilian Harvey und Harry Liedtke in „Nie wieder Liebe“

Paul Hörbiger und Lilian Harvey in „Ein blonder Traum“

Hans Marr als „Tell“

Emmy Sonnemann als Tells Frau



Karin Hardt und Hans Schlenck in „Die Liebe und die erste Eisenbahn“

Jahr 1934 und seinem Publikum entspricht.“ So liest man in einer Berliner Zeitungskritik. Sagen wir es anders: es hat die meisterhafte Dynamik von Schiller gefehlt, die untergründige und stets vibrierende dichterische Spannkraft, ohne die ein Drama und erst recht ein Film niemals leben können.
Hanns Marr gibt dem Tell neue Deutung und Wirkung, ohne Pathos und ohne Spiel. Mehr Bauer als Jäger, mehr Gatte und Vater als Mensch, mehr schwerblütiger Sohn seines freien Landes als geborener Revolutionär. Conrad Veidt ist ein böser, harter, finsterer, heimtückischer und grausamer Reichsvogt, ein Sadist – leider dazu noch in einer Uniform, die an Rußland erinnert.
Tells Frau ist die schöne Emmy Sonnemann, von der immer Mütterlichkeit und verstehendes Frauentum ausstrahlen. – Trotz mancher Mängel: es steckt viel Arbeit und Ernst in diesem Heldenlied von Heimat und Vaterland. Dieses Filmepos ist schon eine kulturelle Tat.

Hasso Preis

Das Berlin der Biedermeierzeit und der für die damaligen Zeitgenossen recht aufregende Bau der ersten Eisenbahn von Berlin nach Potsdam bilden in dem Film „Liebe und die erste Eisenbahn“ den fast historisch zu nennenden Hintergrund, eine höchst amüsante nette Liebesgeschichte und eine Wettfahrt zwischen Eisenbahn und Postkutsche den Vordergrund.
Was den liebenswürdigen Film besonders wertvoll macht, ist die liebevolle kulturgeschichtliche Kleinarbeit in Wort, Stil und Sitte jener Zeit. Die Zeit der Reifröcke, der Bänderhöschen und Knickschirmchen, die artig und galant von Phantasiefräcken mit Vatermördern und Zylindern begleitet werden. Der künstlerische Oberleiter Robert Neppach und die Regie haben es verstanden, ein sauberes kitschfreies Bild von „Vor 100 Jahren“ zu komponieren. Das gibt dem Film eine leichte, duftige und beschwingte Linie.

Artur Robison

Die Handlung des Films „Des jungen Dessauers große Liebe“ wirkt wie ein Liebesroman und ist doch eine durchaus historische Angelegenheit. Wir kennen eigentlich nur den „Alten Dessauer“ und die über ihn umlaufenden Anekdoten. Der Film verherrlicht eine Legende dieses Generals aus seiner romantischen Jugend. Die Handlung beginnt mit der Rückkehr des jungen Dessauers von der Belagerung Namurs nach der Residenz Dessau und schildert die Liebe des jungen Fürsten Leopold zu der reizenden Apothekerstochter Anneliese Föhse, jene Liebe, die trotz Intrige, Klatsch und mehr oder weniger starkem Widerstand der Fürstinmutter zu einer Vereinigung des Paares führt.
Willy Fritsch, der Träger der Hauptrolle, paßt als lebensprühender, draufgängerischer Reiterheld und Brausekopf mit blondem Menjou-Bärtchen sein Spiel ausgezeichnet der Zeit der seidenen Fräche, der Perücken und Spitzenjabots an.
Trude Marlen als Tochter des Apothekers Föhse ist eine prächtige Gegenspielerin, nicht nur in der Gestalt, sondern in der ganzen Linie, mit der sie die Jugend-

Trude Marlen und Willy Fritsch in „Des jungen Dessauers große Liebe“

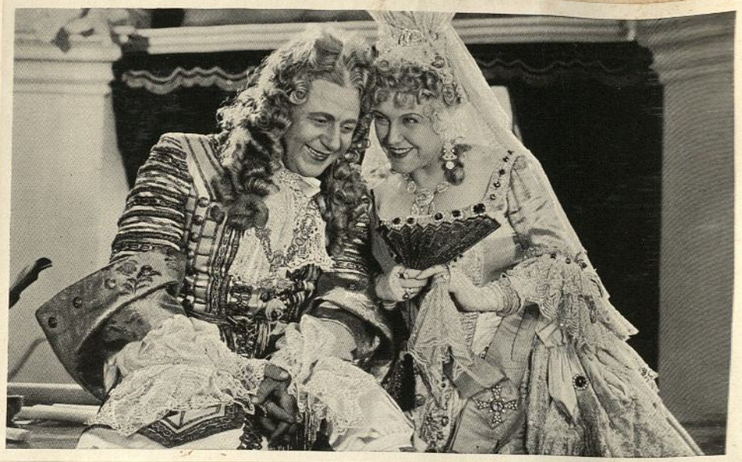
gespielin und die in keuscher Liebe verehrende Jungfer Anneliese zu gestalten weiß. Besonders hervorzuheben neben Hermann Speelmans noch Ida Wüst als Fürstinmutter und Paul Hörbiger als Kaiser. Wie er mit echt wienerischer Jovialität und salomonischer Weisheit die „große Liebe" zum guten Ende führt, da freut man sich, daß diese schließlich doch über steife Etikette und höfische Intrigen den Sieg davonträgt.

*

„Fürst Woronzeff": Ein kränklicher Fürst muß seinen feindlichen Verwandten gegenüber die Anerkennung seiner Tochter durchsetzen. Er fürchtet für seine Gesundheit und setzt für dieses Turnier einen robusteren Doppelgänger ein. Der besorgt es dann gründlich. So gründlich, daß er sich in seine „Tochter" verliebt. Da wird die Sache aber verteufelt ernst. Der wirkliche Graf stirbt, und der falsche muß sich nun weiter fürstlich geben. Und jetzt beginnen die seelischen Komplikationen.
Albrecht Schoenhals ist der echte und vorgeschobene Fürst Woronzeff.
Der erste Eindruck, den man von diesem neuen Mann der Leinwand erhält: eine Persönlichkeit. Dieses Gesicht muß auffallen – harte Augen, die plötzlich ganz weich sein können und beinahe träumerisch, in einem Gesicht, in dem das Leben so manche „Rolle" eingezeichnet hat.
Eine Überraschung ist auch die Leistung Willy Birgels in der Rolle des Sekretärs Petroff, der dieser Gestalt eines „Metternich im kleinen", der hinter den Kulissen die Fäden des Schicksals lenkt und in einer selbstsicheren Unbeirrbarkeit nie einen falschen Schritt tut, durch ein Spiel Ausdruck verleiht, das durch seine verhaltene Ruhe und stumme Zurückhaltung ungemein stark und eindringlich wirkt.

Leontine Sagan

Der Film „Mädchen in Uniform" löst zwiespältige Empfin-



Ida Wüst und Paul Hörbiger in „Des jungen Dessauers große Liebe"

Albrecht Schoenhals in seiner Doppelrolle als „Fürst Woronzeff"

Albrecht Schoenhals und Brigitte Helm in „Fürst Woronzeff"

Dorothea Wieck und Hertha Thiele in „Mädchen in Uniform"

dungen aus. Sein neuer Stoff ist für normale, gesund empfindende Menschen zu ungewohnt und vielleicht auch quälend: eine Satire auf ein adliges Mädchenheim und die erotische Schwärmerei eines Backfisches für seine Lehrerin.

Alle Mädchen schwärmen für die Lehrerin Fräulein von Bernburg, die selbst unklar gezeichnet wird. Ein neuer Ankömmling, Manuela von Meinhardis, gleitet aus der Schwärmerei in die Erotik über, schreit im Rausch, daß sie ihre Lehrerin liebe, entfesselt damit einen Skandal und will sich schließlich das Treppenhaus hinabstürzen, was im letzten Augenblick von den Mitschülerinnen verhindert wird. Der Film schließt mit einem Fragezeichen und wagt nicht, sich zu entscheiden, so daß der Abschluß verschwommen wirkt. Die Manuela ist eine neue Darstellerin, Hertha Thiele, die Lehrerin die seltsam zarte und kühle Dorothea Wieck.

Emil Jannings und Renate Müller in „Liebling der Götter"

Hanns Schwarz

Hans Müller hat ein Stück geschrieben: „Tokayer", das Leben eines großen Sängers. Emil Jannings hat sich in der Rolle des Kammersängers mit diesem Stück vom Berliner Theaterpublikum verabschiedet, als er nach Amerika ging. Als er von Amerika wiederkam, wurde das Bühnenstück mit dem Heimge-

kehrten in der Hauptrolle unter dem Titel „Liebling der Götter" verfilmt. Ein neuer Jannings! Hier ist er Schwerenöter und Herzensbrecher. Hanns Schwarz hat das Lachen in ihm entdeckt und läßt den großen Filmtragiker beweisen, daß auch der Humor ein echtes Kind seiner Seele ist. Jannings knüpft wieder an „Kohlhiesels Töchter" an und darf endlich den „Letzten Mann" vergessen. So überdeckt sein Schlager „Ich bin ja so vergnügt" sein Spiel und die ganze Handlung.
Wo Jannings so stark im Mittelpunkt steht, haben die Frauen im Spiel (Renate Müller und Olga Tschechowa) nur gut auszusehen, sind nur Staffage und kämpfen auf verlorenem Posten.
Sieger in den Chargenrollen bleibt nur der stotternde und huschlige Diener des gefeierten Kammersängers. Rührend dieses Faktotum Hans Moser aus echtem, verklungenem Wien, der seine Worte und Gesten unendlich zart auf die Leinwand tupft und damit eine verknitterte, treuherzige Seele malt.

*

Hans Albers, Karl Ettlinger und Heinz Rühmann in „Bomben auf Monte Carlo"

Den großen Abenteurerfilmen, mit denen die Amerikaner die Welt eroberten, haben wir nun endlich ein Werk gegenüberzusetzen, das es an innerer Spannung mit ihnen aufnimmt, aber in der Darstellung sie alle turmhoch überragt: „Bomben auf Monte Carlo."

Lilian Harvey und Hans Albers in „Quick"

Breitschultrig steht er da und breitbeinig, ein ganzer Kerl dieser Kapitän Craddock, ein verwegener Bursche, die prächtigste Mischung von Abenteurer und Gentleman, ein großer, ausgelassener Junge mit klaren, hellen Augen und doch – ein Flibustier. Wenn es sein muß – ein Raufbold und Haudegen, der wirklich nicht zögern wird, die Kanonen seines Kriegsschiffes Bomben regnen zu lassen, wenn man ihm das Geld nicht zurückgibt, das er im Spielsaal des Kasinos verloren hat. Ein Teufelskerl – was kümmert ihn das Morgen?
So steht Hans Albers da in „Bomben auf Monte Carlo". Als Partnerin hatte man ihm Anna Sten gegeben, die filmisch bewährte Russin, deren Dialektanklang ein Reiz mehr war. Sie war eine sehr königliche Darstellerin, aber es fehlte ihr ein Schuß Champagner im Blut.
Den hat die wie immer famose Ida Wüst, eines unserer heitersten Talente, die nicht zu übertreiben braucht, um sofort fröhliche Stimmung um sich zu verbreiten.
Heinz Rühmann ist als Schiffsleutnant ein prächtiger Kamerad des Kapitäns. Auch er ist jeder Wirkung sicher. Komik, Drastik und Ernst liegen bei ihm immer nah beieinander.

Robert Siodmak

Eines Tages hat man das gute alte Bajazzomotiv für den Film aus dem Theaterkasten herausgeholt. Keinem unserer „Großen" ist diese Rolle erspart geblieben und so auch Hans Albers nicht. In „Quick" hat man Hans Albers in die Maske eines Clowns mit glitzerndem Flittergewand gesteckt, der sich in eine hübsche, reichlich überspannte Frau (Lilian Harvey) verliebt, aber seinen Ehrgeiz darin sieht, sie nicht in seiner Maske, sondern als Mensch zu erobern. Ein interessanter Stoff: die kleine blonde, verspielte Frau verliebt sich in die Maske des Gauklers, abgeschminkt erkennt sie ihn nicht, will nichts von ihm wissen. Regie führt Robert Siodmak, der „Menschen am Sonntag", „Kampf mit dem Drachen", „Abschied", „Voruntersuchung" inszeniert hat. Nach dem Film versteht man, warum er das Wort „Avantgardist" nicht mehr gern hört. Diese Regie im „Quick" ist glatt und konventionell, aber auch nicht mehr.
Die Regie hat ein Erfolgsmathematiker geführt: Albers zieht, Harvey zieht, wie müssen erst Hans und Lilian zusammen ziehen. Beim Publikum stimmte die Rechnung, für die Filmkunst ging sie aber nicht ganz auf.

Hans Steinhoff

Otto Erich Hartlebens altes, gutes, „naturalistisches" Schauspiel, die Offizierstragödie „Rosenmontag", ist ein gutes Theaterstück gewesen – und auch geblieben.
Schon vor acht Jahren erlebte das Stück durch den damals noch stummen Film seine Wiedergeburt. Nun hat sich der Tonfilm des Stoffes bemächtigt.
Als Hartlebens „Rosenmontag" erschien, war dieses Stück durchaus revolutionär, seine Problematik, auf die Bühne gebracht, ein wagemutiges Bekenntnis. Es spricht für die dichterische Kraft Hartlebens, für die Gekonntheit seines Bühnenstückes und für Hans Steinhoffs und seines Ensembles gestaltende Leistung, wenn seine Sprechverfil-

Lien Deyers und Mathias Wieman in „Rosenmontag"

Ball in der Botschaft aus dem Film „Die Insel“

Dolly Haas und Oscar Sima in dem Steinhoff-Film „Scampolo“

mung des „Rosenmontag“ zu einem tiefen, erschütternden Erlebnis wurde, zu einem lebendigen Eindruck, der uns angeht, uns ergreift, uns ein Menschenschicksal überzeugend macht.

*

„Die Insel“ – das ist das Botschafterpalais im fernen, fremden Lande, und auf dieser Insel spielt sich die Geschichte um den Militärattaché Kapitän Rist ab, die ihm zum Verhängnis wird. Die Konflikte und Spannungen entstehen aus den gefährlichen Gegensätzen zur Außenwelt und aus den besonders strengen Ehrbegriffen nationaler Repräsentationspflicht. Es sind also von vornherein wesentliche Voraussetzungen für eine mit Spannung geladene Handlung gegeben, Voraussetzungen, die in diesem Film von Regisseur Hans Steinhoff ebenso erfolgreich genützt werden wie im Vorbild des Films, dem gleichnamigen Theaterstück von Harald Bratt (der auch das Drehbuch schrieb).

Die darstellerische Kunst dieses Films steht auf Gipfelhöhe: Willy Fritsch hat ein solch sieghaft beschwingtes, ein solch sonniges und natürliches Wesen, daß alle handelspolitischen Schwierigkeiten zu nichts zerschmelzen. Brigitte Helm ist die schöne, junge Frau in der Botschaft, um die zwei Freunde werben. Der weißhaarige Otto Treßler von der Wiener Burg spielt bassermännisch den Botschafter. Ganz ausgezeichnet alle anderen.

Der eigenartige Stoff dieses Films läßt aber irgendwie unbefriedigt. Der gesunde Verstand rebelliert. Es ist eine Denkspielerei im Stile Georg Kaisers. Das Gehirn versucht zu überzeugen, mit Abstraktionen und erklügelten Beweisen, das Herz aber bleibt unberührt.

Wilhelm Thiele

Es ist schwer zu sagen, warum das Filmlustspiel „Die Privatsekretärin“ ein so großer Erfolg wurde. Die einen sagen, es liege an den Schlagern von der „alten Tante“, die man immer wieder anpumpt, und an dem schönen Text: „Ich bin ja heut so glücklich“; die anderen waren in die kleine Stenotypistin Renate Müller verliebt, die herzerfrischend und glückselig durch ihre Sonntage trällert und tänzelt und zweifellos eine fein durchgearbeitete und pointierte Darstellung bietet; die jungen Mädchen wiederum waren in Hermann Thimig verliebt, den Bankdirektor, der ein filmliebhaber neuer, origineller, menschlicherer Art ist, als wir ihn bisher auf der Leinwand erlebten. Die Bressart-Gemeinde lachte vor Freude über den Bankdiener und den Präsidenten des Gesangvereins und weinte vor Rührung über den „Schlemihl mit Herz“. Die vom Bau meinten, daß der Regisseur Wilhelm Thiele sich auch hier wieder als großer Könner erwiesen habe und der Erfolg auf sein Konto käme; die Filmliteraten dagegen buchen den Erfolg auf den Stoff, der endlich einmal einen ganz einfachen Ausschnitt aus dem Alltagsleben bringt: eine kleine Stenotypistin lernt durch eine Überstunde im Büro ihren Chef kennen, den sie aber für einen simplen Angestellten hält. In Webers Festsälen lernt sie den neuen Freund schätzen, ist aber am nächsten Tage mehr als entsetzt, als sie erfährt, daß ihr Begleiter vom vergangenen Abend ihr Chef ist. – Es gibt Wunschbilder. Eines davon ist die „Privatsekretärin“.

Renate Müller und Hermann Thimig in dem Thiele-Film „Mädchen zum Heiraten“

Gustav Ucicky

Der Weltkrieg hat Helden mancherlei Art geboren, wie jeder heroische Kampf. Umstrittenes Heldentum ist das aus dem Geheimdienst geborene, aus der Spionage. Dem Spion hängt von vornherein etwas Unmoralisches an. Und doch gab es gerade auf diesem Gebiete Taten von einem Heroismus, von Mut und Lebensverachtung, von glühendster Vaterlandsliebe und ebenso glühendem Feindhaß, wie sie kaum irgendein anderes Kriegsgebiet hervorbrachte. Es ist daher zu unterscheiden zwischen Spionage, die aus Abenteuerlust oder gar aus materiellen Gründen getrieben wurde, und der Spionage, die unter Hintansetzung des Lebens höchsten Einsatz wagte, um Höchstes zu gewinnen. Dieser Nachrichtendienst wurde meist von Offizieren und Diplomaten geübt und geleitet. Der Film „Im Geheimdienst“ spielt in dieser Welt, ist aber etwas beeindruckt durch den „Krieg im Dunkeln“, der als Stummfilm mit der Garbo vor mehreren Jahren starke Eindrücke vermittelte. Bei Ucicky reist ein junger Mensch im Auftrage der deutschen Regierung als Konzertgeiger nach Petersburg, um die Pläne der Russen (1916) gegen die Deutschen zu erkunden.

Brigitte Helm und Oskar Homolka in dem Film „Im Geheimdienst“

Willy Fritsch macht in der Rolle des militärischen Spions dank seiner sympathischen Männlichkeit und natürlichen Ungezwungenheit eine ausgezeichnete Figur.
Die stärkste schauspielerische Leistung dieses Films bietet Oskar Homolka als General Lanskoi, eine Gestalt aus einem Guß. Seine Frau mit deutschem Herzen ist Brigitte Helm.
Hier triumphiert der Regisseur über die Schauspieler. Der Regisseur Gustav Ucicky entrollt das ganze Spionagegemälde mit einer zwingenden dramatischen Sicherheit. Kein einziges nichtssagendes Bild: überall Handlung, Bewegung, Leben. Photo- und Tonmontage sind auf höchster Stufe.

Werner Krauß als „Mensch ohne Namen"

*

Der große Psychologe und Romancier Balzac hat eine Novelle „Oberst Chabert" geschrieben. Oberst Chabert gilt längst als tot: im Volksmund gedenkt man seiner als eines heldischen Offiziers. Seine Frau hat sich wieder verheiratet, sein Vermögen ist den „Erben" zugesprochen worden. Unerwartet kehrt er zurück. Dem Toten erweist man alle Ehren, aber dem Lebenden verweigert man alle Rechte, und der wiederauferstandene Oberst Chabert muß einen heroischen Kampf gegen den gefallenen Oberst Chabert führen. Von diesem Roman her hat der ins Moderne umgebogene Film „Mensch ohne Namen" seinen inhaltlichen Anlauf genommen.
Mit diesem Bildstreifen ist ein Meisterwerk geschaffen, das als Markstein in der Geschichte des Tonfilms ewig bestehen bleiben wird. Der gewaltige Erfolg ist nicht allein Werner Krauß zu verdanken, auch die übrigen Schauspieler stehen mit ihren Leistungen über dem Niveau des bisherigen guten Films. Vor allem Maria Bard, die ihr Bestes gab und eine so lebensechte Stenotypistin auf die Beine stellte, wie wir sie im Film noch nicht gesehen haben.

*

„Der junge Baron Neuhaus." Vielleicht reichte die kleine Geschichte, die Anno 1753 höchstens im lokalen Teil des Wiener „Stadtanzeigers" stand, für zwei Stunden Leinwandvergnügen nicht aus. Vielleicht war aber auch Viktor de Kowa in den letzten Filmjahren zu oft der „möblierte Herr" unserer Tage, so daß man ihm den Baron des 18. Jahrhunderts nicht recht glaubte. Vielleicht haben sich aber auch die Kinogänger verändert und wollen die Kleider vergangener Zeiten nicht mehr sehen. Ohne Gustav Ucicky wäre dieser schöne Kostümfilm an der Blutleere des Stoffes beinahe gescheitert, so aber haben Regiekunst, Ausstattung, Prachtbauten und Kostüme die Öde der Handlung doch noch ausgeglichen und etwas Solides, Gekonntes und virtuos Durchgearbeitetes auf die Beine gestellt, das in vielem sogar an den Film „Der Kongreß tanzt" erinnert.
Käthe von Nagy als Gräfin Palm ist eine Aristokratin in der Kultur der Sprache und der Disziplin jeder Bewegung. Die Kaiserin spielt Lola Chlud: ein schönes Gesicht, kluge Augen, sichere Beherrschung der Sprachmittel.
Ganz tändelndes, lachendes, strahlendes Wien ist Christel Mardayn. Ein süßes Mädel, das von ungebändigter Lebensfreude vibriert.

Käthe von Nagy und Viktor de Kowa in „Der junge Baron Neuhaus"

Lola Chlud und Käthe von Nagy beim Mohrenstechen in „Der junge Baron Neuhaus"

Erich Waschneck

Die Geschichte der „Acht Mädels im Boot" ist die Geschichte einer Studentenliebe, die beinahe tragisch endet. Christa, eine Primanerin, ist mit einem Studenten der Chemie heimlich verlobt. Einen Tag vor dem Abiturium stellt sie fest, daß ihr Verhältnis nicht ohne Folgen geblieben ist. Sie geht verwirrt, erschreckt in die entscheidende Prüfung, fällt durch und hat schon die Absicht, durch einen ärztlichen Eingriff die Folgen zu beseitigen. Aber im letzten Augenblick erkennt sie, daß dieser Eingriff nicht das Richtige ist und beschließt durchzuhalten. Die Klubkameradinnen sind erst erschüttert, dann begeistert. Sie wollen Christa, die Heldin, schützen und ihr und dem Kind helfen. Das wird aber überflüssig, weil der Vater, von Theodor Loos mit vornehmer Zurückhaltung und glänzender Routine gespielt, sein Kind und ihren Verlobten selbst betreuen will.
Durch den schweren Stoff plätschern, schwimmen, rudern die „Seeschwalben", die jungen Insassen eines modernisierten Mädchenpensionats, in der Sonne, im Wasser und im Boot, so zart und abwechslungsreich, daß dem Regisseur Waschneck ein ganz auf das Bildliche gestellter Sportfilm gelungen ist.

Karin Hardt, eine von den „Acht Mädels im Boot"

Die gerade Linie der menschlichen Geschehnisse, die ungeschminkte Wahrheit dieses schlichten Filmstoffes, sichern die Güte dieses Werkes und machen diesen Film zu einer Oase in der Wüste der kitschigen Operettenfilme und widerlichen Militärfilme des Jahres 1932. Er stellt eine moderne Gretchentragödie dar, ohne tragischen Abschluß. Karin Hardt, eine feine, stille Blondine, spielt hier zum erstenmal eine größere Rolle und zeigt sich als starkes dramatisches Talent und als begabte Menschengestalterin. Die anderen Sportmädel stellt Waschneck herrlich lebensecht hin, ein wenig albern, neugierig, unlogisch, aber immer mit warmem Herzen und sprühender Lebenslust: ein ausgezeichnetes Jungmädchenkollektiv.
Nach all den tausend sentimentalen und unwahren Gefühlsergüssen, die von der Leinwand auf uns herniedergeströmt sind, ist die einfache, starke Menschlichkeit dieses Films von der Jugend und Kameradschaft ein wahres Labsal.

Karin Hardt und Eduard von Winterstein in dem Waschneck-Film „An heiligen Wassern"

Marianne Hoppe und Hans Schlenck in „Heideschulmeister Uwe Karsten"

Karl Heinz Wolff

Aus dem bekannten Erfolgsroman „Heideschulmeister Uwe Karsten" der Schriftstellerin Felicitas Rose wurde ein Film geschaffen, der eine seltene Freude und reinen Genuß bietet. In ganz einzigartiger Weise werden Bilder gezeigt, die wie Gemälde die ganze Schönheit, die Weite und Melancholie der Heide zeigen: einsame Höfe, uralte Buchen, schwarze Wacholderbüsche, geheimnisvolle Hünengräber. Mit diesem Film werden die Tore zu den unzähligen Möglichkeiten der deutschen Landschaft als Umrisse menschlicher Schicksale im Film weit aufgestoßen. Karl Heinz Wolff hat uns einen schlichten Landschaftsfilm, einen Heimatfilm geschenkt, das Konterfei der deutschen Seele in stiller Heide. Darstellerisch ist der Heideschulmeister Uwe Karsten ausgezeichnet. Hans Schlenck spielt ihn mit viel männlicher Zurückhaltung und bescheidener Kraft, mit viel Takt und unkitschiger Innigkeit.
Das Spiel weist einige neue Namen auf, die Großes versprechen: das gilt vor allem von Marianne Hoppe, die als wundervoller Menschentyp von größter Wirkung ist, gerade weil sie dabei sehr sparsam in Mimik und Geste bleibt und dadurch um so echter und überzeugender wirkt.
Der Film „Heideschulmeister Uwe Karsten" bringt in musikalischer Beziehung vielleicht einen Wendepunkt in der Geschichte des Tonfilms:
„An die Stelle der Schlagerreime treten Texte von Storm und Löns, die Leichtfertigkeit der Schlagerweisen wird durch Innigkeit und Gemütstiefe ersetzt. Diese Volkslieder sind keine beliebig eingestreuten ‚Einlagen', sondern sind ein wesentlicher Bestandteil der Handlung. Wenn sich die Kinder der Lüneburger Heide singend zum Tanze drehen, so ist dieser Vorgang nicht Selbstzweck, sondern dient dazu, die Heimatsehnsucht der Ursula Diewen zu verstärken. Der deutsche Mensch, das deutsche Lied in der deutschen Landschaft – diese Dreieinigkeit zu erzielen dürfte die künstlerische Gesamtaufgabe des deutschen Tonfilms bleiben." (Dr. Fritz Stege.)
Hier hat eine große Heidedichterin gesprochen. Man nimmt

Käthe von Nagy und Hans Albers in „Der Sieger"

aus diesem Heimatfilm viel Duft und Melodie der Lüneburger Heide mit nach Hause und etwas wie Heimweh und Sehnsucht nach einer einsamen deutschen Scholle und nach unkomplizierten Menschen. Wer die deutsche Landschaft liebt und den deutschen Roman, dem wird dieser Film sehr viel zu bieten haben.

Hans Hinrich und Paul Martin

Wie einst in „Bomben auf Monte Carlo" ist auch in dem Film „Der Sieger" Hans Albers wieder der Starke, dem das Glück hold ist, der die goldenen Sprossen der Erfolgsleiter spielend emporklettert. Sein Hans Kühnert ist so recht das Produkt unserer Zeit. Er ist das Wunschbild unserer Epoche, der das Wort von der für den Tüchtigen freien Bahn wahrmacht, hinter dem Tausende stehen, von derselben Sehnsucht geleitet wie er. Aber er läßt sie weit zurück, alle seine Kollegen, die zweihundert Telegraphisten im Morsesaal, er, Hans im Glück, mit dem Grundsatz: Arbeit schändet nicht.
„Der Sieger" erfüllt die Forderung, die man in letzter Zeit immer wieder dem Film gestellt hat, daß er das moderne Zeitmärchen schaffen soll, da ihm in der bildhaften Gestaltung die ganze Summe der Phantastik zur Verfügung steht. Der Film ist dieser Forderung gerecht geworden, doch von ganz anderer Seite her, als man dachte, vom reinen Naturalismus aus, der erlaubt, vom Wirklichen zum Traumhaften hinüberzutänzeln. Ein Sieger von Filmschreibers Gnaden, der mit dem berühmten glücklichen Zufall ein Sonderabkommen abgeschlossen hat und im Spiel, in der Liebe und im Beruf – vom kleinen Telegraphenbeamten bis zum Schwiegersohn des amerikanischen Millionärs – als Erster durchs Ziel geht: „Hoppla, jetzt komm' ich, alle Türen auf, alle Fenster auf, und wer mit geht, der kommt eins rauf!"
Zahlreiche Einzelheiten beweisen die souveräne und einfallsreiche Beherrschung aller tonfilmischen Möglichkeiten. Genial der Anfang, wie aus Geräusch und Bild ein Rhythmus, ein Gesang, ein Lied wird. Herrlich die Parodie des Wolgaliedes! Und wenn ein unsichtbarer Chor (die Comedian Harmonists) einmal in einer Szene, in der Albers eine große Zeche macht, ohne einen Pfennig zu besitzen, plötzlich drohend und mahnend gleichsam das böse Gewissen symbolisiert, so sind Wegweiser ins Neuland aufgestellt. Das alles erhebt den Film weit über den Durchschnitt.
Seit dem „Sieger" hat eine Welle frischfröhlicher Zuversicht und lachender Unbekümmertheit alle Filme ergriffen. „Das Geld liegt auf der Straße", „Man braucht kein Geld", „Morgen geht's uns gut", „Es wird schon wieder besser". Alles Filmtitel, die, ohne galgenhumoristisch zu sein, von dem Bestreben zeugen, der trostlosen Wirklichkeit wenigstens noch die eine oder andere gute Seite abzugewinnen.
Die romantischen Geschichten von dem Grafen oder Fürsten, der sich in das niedliche Blumenmädchen oder in die kleine Schauspielerin verliebt, die Märchen von dem millionenschweren Industriekapitän, der seine Privatsekretärin heiratet, ziehen alle nicht mehr.
Eine neue Zeit kündigt sich an ...

Schauspieler führen Regie

Als Willi Forst und Paul Wegener in die Reihe der Filmregisseure traten, wurde diese Tatsache in der Presse so breit besprochen, daß der Laie unter dem Eindruck stand, hier führten Schauspieler überhaupt zum erstenmal Tonfilmregie. Das ist natürlich nicht der Fall.
Vor Forst und Wegener hat Paul Henckels den „Schneider Wibbel" (1931) zu einem amüsanten Film inszeniert. Auch Gustaf Gründgens hat man mit Filmregie betraut. Er hat mit „Eine Stadt steht Kopf" (1933) ein lustiges Kammerspiel geliefert, frei nach Gogols „Revisor". Und von seinen „Finanzen des Großherzogs" wird später noch zu sprechen sein.

Gustav Fröhlich als Bäuerin in „Die Abenteuer eines jungen Herrn in Polen"

Weiß Ferdl in „Konjunkturritter"

Es liegt natürlich die Gefahr nahe, daß Theaterregisseure sich zu viel um Originalität bemühen. Das konnte man bei Fritz Kortners Regie „So ein Mädel vergißt man nicht" (1933) besonders deutlich feststellen, wo mit Häufungen und Übertreibungen viel am Film verdorben ist.
Wenn Heinrich George im Film „Schleppzug 17" (1933) auf der Zille steht und zeit seines Lebens mit seinem Kahn auf der Spree und der Havel schwimmt, so muß man wissen, daß der Binnenschiffer im Film auch gleichzeitig sein Regisseur gewesen ist.
Alfred Abel besteht sein Debüt als Tonfilmregisseur mit dem Film „Glückliche Reise" (1933), in dem er sich bemüht, die Belanglosigkeit einer Operette durch allerlei Regieeinfälle wenigstens zu einer amüsanten Angelegenheit zu machen. Mit dem Film „Rakoczy-Marsch" (1933) hat sich Gustav Fröhlich zum erstenmal als Regisseur vorgestellt. Das Thema war allerdings zu landläufig, als daß der junge Regisseur in diesem Film hätte beweisen können, was er von Regie versteht. Gustav Fröhlich hat auch den Film „Abenteuer eines jungen Herrn in Polen" (1934) inszeniert, leider ohne poetische Unterströmungen in der Regie. Auch Johannes Riemann ist mit „Ich heirate meine Frau" (1934) nicht über einen recht anspruchslosen Film hinausgekommen. Der Schauspieler Riemann weiß aus seinen reichen Bühnenerlebnissen, welche Effekte immer wieder auf das Publikum wirken, selbst wenn sie noch so alt sind. Von dieser Erfahrung hat er in seinem Film in reichem Maße Gebrauch gemacht.
Auch Fritz Kampers hat Tonfilmregie geführt: „Konjunkturritter" (1934), die lustige Gaunergeschichte mit Weiß Ferdl als Anwaltbürovorsteher.
Von einigen Schauspielerregisseuren muß aber ausführlicher gesprochen werden.

Harry Piel

Harry Piel darf für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, bei den Kinogängern länger als irgendein anderer deutscher Darsteller und Regisseur beliebt zu sein. Seit seinem ersten Erscheinen auf der Leinwand im Jahre 1911 sind Hunderte von Sternen am Filmhimmel aufgegangen und wieder

Sybille Schmitz und Siegfried Schürenberg in „Der Herr der Welt"

erloschen. Harry Piel strahlt weiter, selbst auch noch am Tonfilmhimmel, vielleicht hier noch heller und klarer denn je. Er ist unnachahmlich, oft kopiert, aber nie erreicht. Seit dem Tonfilm haben es die technischen Probleme dem Regisseur und Sensationsdarsteller Harry Piel angetan. In seinem Film „Schatten der Unterwelt" (1931) spielt Harry Piel einen Einbrecher, der sich sämtliche Ergebnisse der modernsten Forschung zunutze macht und ein Einbruchswerkzeug erfindet, mit dem man in zehn Minuten in die gesichertsten und kompliziertesten Banktresore einbrechen kann.
In der „Welt ohne Maske" (1934) geht es um die Erfindung des Fernsehapparates, den Piel nach allerlei Abenteuern wirklich zum Funktionieren bringt, was zu einer Reihe sehr wirkungsvoller Trickaufnahmen führt.

*

Harry Piel hat sich an Löwen und Tiger herangetraut, warum sollte er sich nicht an eines der schwierigsten und größten Probleme des 20. Jahrhunderts heranwagen: an das Problem der Roboter, der Menschen aus Eisen und Stahl, die, von elektrischen Wellen gelenkt, mit gepanzerten Fäusten der Arbeiter Werk tun. Eine technische Vision!
In diesem Film „Der Herr der Welt" ist Harry Piel nur Regisseur, nicht auch Hauptdarsteller, also ein Piel-Film ohne Harry Piel.
Die großen technischen Aufgaben und Probleme, die sich Piel hier gestellt hat, hat er leider nicht lösen können, weil er in den Fehler verfallen ist, zuviel moderne Probleme auf einmal lösen zu wollen. Piel hat es nicht fertiggebracht, die ganze Handlung des Films und seine ethische Haltung von der Maschine aus zu sehen, deren Überwindung ja das Ethos unserer Zukunft ist. So ist der gut gemeinte Film schließlich eine „Melange" geworden, die nicht bis zur Filmkunst vordringt. Großartig bleiben deshalb doch die Bilder von der Wucht der Romantik und des Spukhaften moderner Technik, etwa die Bergwerkskatastrophe und manche anderen sensationellen Effekte.

*

Der unsichtbare Mensch, der unter dem Schutz einer Tarnkappe zum Beherrscher seiner Umwelt wird, ist ein altes literarisches Thema, angefangen vom Nibelungenlied bis zu dem Roman „Der Unsichtbare" von H. G. Wells. Harry Piel hat die dankbare Idee dieses Romans auf seine Weise in seinem Film „Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt" abgewandelt: „Hier liegt das blutige Drama neben dem lyrischen Liebesschmerz des Blumenmädchens und der Froschenschmöker neben einem philosophischen Traum der Menschheit."
Der amerikanische Gruselfilm „Frankenstein" fällt uns unwillkürlich ein, wenn der Unsichtbare im Zimmer spukt, wenn Tisch und Stühle von Geisterhand bewegt werden, wenn auf einen Brief plötzlich Worte und Zeilen geschrieben werden, ohne daß jemand im Zimmer ist, oder im weichen Sand Fußtapfen erscheinen, aber keine Füße. Das alles ist künstlerisch großartig photographiert.

Fritz Odemar und Harry Piel in „Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt"

Käthe von Nagy und Adele Sandrock in „Das schöne Abenteuer“

Reinhold Schünzel

Der Schauspieler Reinhold Schünzel ist den Filmfreunden schon immer bekannter gewesen als der Regisseur Schünzel. Schünzel hat aber schon zur Zeit des stummen Films Regie geführt. Als Regisseur des stummen Films „Das Tagebuch eines Dienstmädchens“ entdeckte er Liane Haid, und als Emil Jannings in eigener Firma den Film „Alles für Geld“ drehte, berief er Reinhold Schünzel als Regisseur.

*

„Das schöne Abenteuer“ ist die alte Geschichte von der Braut, die kurz vor der Trauung einem aufgezwungenen Gatten mit einem Jugendgeliebten durchgeht und trotz aller tugendhaften Vorsätze von einer guten, prächtigen Großmama, die von dem „schönen Abenteuer“ keine Ahnung hat, gezwungen wird, sich höchst untugendhaft zu benehmen.
Wolf Albach-Retty und Käthe von Nagy sind das Ausreißerpärchen und haben mit ihrer Liebenswürdigkeit von Anbeginn unsere Sympathie.
Adele Sandrock, die als achtzigjährige Großmutter lächelnd die „Vermählten“ ins Brautgemach führt und gar nicht merkt, daß kein Gepäck vorhanden ist, weiß gute Mahnungen und gesunde Ratschläge zu geben. Köstlich, wie hier Adele Sandrock die besorgte, sonst so strenge Großmutter spielt, die sogar den im Vorzimmer schlafenden „Bräutigam“ wieder hineinjagt ins Brautgemach und am anderen Morgen so schwer enttäuscht wird durch das Erscheinen des richtigen Bräutigams. Aber sie verzeiht und erkennt, daß sie ja selbst mit schuld ist an den Folgen.
Wir haben eine der goldigsten, gütigsten, gescheitesten und „größten“ Großmütter erlebt, die uns auf der Leinwand begegnet sind: den weiblichen Bassermann. Schünzel hat einen Film geschaffen, aus dem eine seltene Harmonie strahlt, eine wohltuende Heiterkeit, ein prickelnder Witz mit vielen kleinen Boshaftigkeiten, aber niemand zuleide. „Er nimmt mit der Linken von Lubitsch, mit der Rechten von Eisenstein und mit beiden von René Clair.“

*

In „Saison in Kairo“ rollt der Regisseur Reinhold Schünzel zusammen mit zwei verliebten jungen Leuten (Renate Müller und Willy Fritsch) die hochwichtige Frage auf: Wie bringe ich meine Mama, wie meinen Papa unter die Haube? Besagte Mama ist eine sehr lebenslustige Dame; sie denkt gar nicht daran, ihr Leben in stiller Klause zu verbringen. Und da sie in der Wahl ihres ersten Gatten sehr vorsichtig war, so hat sie das nötige Kleingeld, ihre Zelte aufzuschlagen, wo es ihr beliebt. Diesmal ist es Kairo. Besagter Papa hat kein allzu ergiebiges Scheckbuch; dafür aber einen klingenden uralten Grafentitel. Man hört aus diesem lustigen Spiel um die Liebe manchmal eine Persiflage auf das moderne Europa herausklingen ...
Willy Fritsch spielt in liebenswürdiger männlicher Manier mit ein paar Grad Herzlichkeit mehr als sonst.

Leopoldine Konstantin und Gustav Waldau in „Saison in Kairo“

Renate Müller, die unvergessene „Privatsekretärin“, hat hier wieder viel von dem frischen Mädel, das sie damals war, auch im großen Gesellschaftskleid, im Prunk des Grand-Hotel-Lebens.
Noch interessanter ist das Elternpaar: Leopoldine Konstantin und Gustav Waldau. Sie mit dem Charme des Ancien régime, er noch vorgestriger, beide herrlich.
Schünzel und sein Kameramann Karl Hoffmann haben mit diesem Film ein großes modernes Märchen erzählt: die Fabel von der Wüstenhochzeit zwischen Pyramiden, Sphinxen und Oasen.

*

Nach dem Bühnenstück „Die kleine Trafik“ hat Reinhold Schünzel den Film aus der Donaustadt „Die Töchter Ihrer Exzellenz“ gemacht. Das ist kein Film mit dem üblich niedlichen und reichlich abgegriffenen Grinzingzauber und der wehmütigen Stummfilmromantik der alten Kaiserstadt Wien, das ist vielmehr ein sauberes, klares, leichtflüssiges Kammerspiel voll drastischer Situationskomik: die Geschichte der beiden verschieden alten und verschiedenartigen Töchter einer österreichischen Generalswitwe, die sich ihr hartes Leben als Inhaberin eines kleinen staatlichen Tabakladens erkämpft und behauptet und immer in Sorge um ihre beiden Töchter ist. Käthe von Nagy und Willy Fritsch sind prachtvoll, wie in ihren besten Filmen, herrlich gelöst und natürlich im Spiel. Käthe von Nagy, überraschend in ihrer Wandlungsfähigkeit von der „Freundin eines großen Mannes“ zum liebenswerten, von seiner wichtigen Aufgabe erfüllten Backfisch, gibt hier erneut den Beweis ihrer ausgesprochenen Begabung für naiv-sentimentale Lustspielrollen. Selbst im Nachthemdchen ist dieser Backfisch noch eine große Dame.

Renate Müller und Willy Fritsch in „Saison in Kairo“

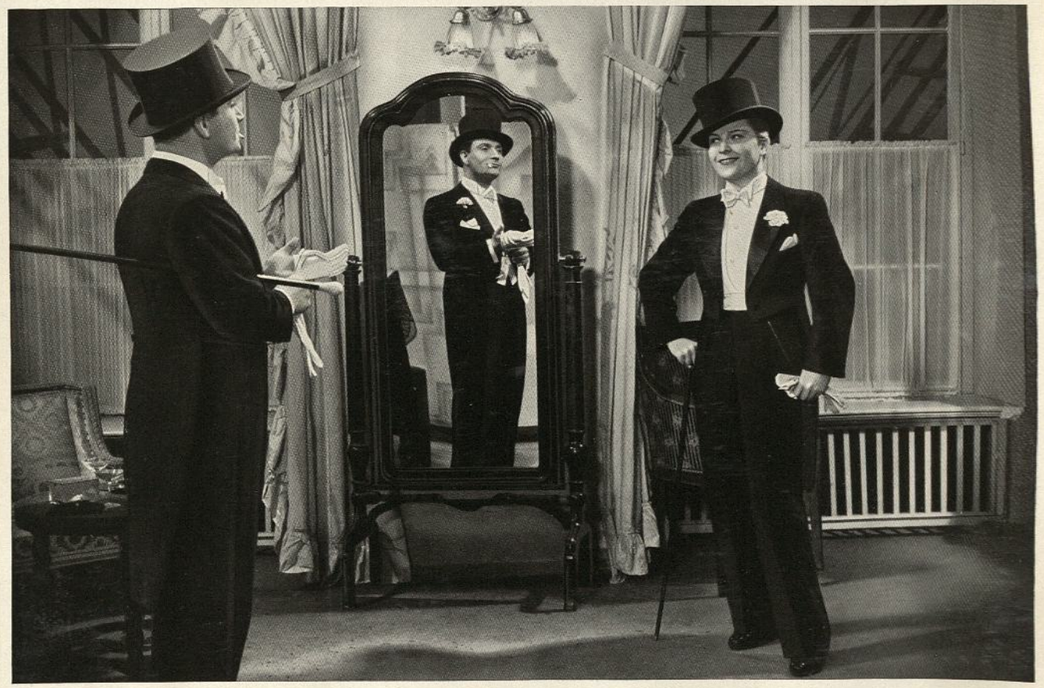
*

In „Viktor und Viktoria“ wagt es der Autor-Regisseur Reinhold Schünzel mit Erfolg, die Tragik des kleinen Bühnenmenschen, des armen Hungerleiders, des ewig „verkannten Genies“, mit Heiterkeit, Schmerz und Witz in einem Lustspiel zu zeigen, obwohl dieser Stoff auch zu einem ernsten Spiel und einer höchstsentimentalen Angelegenheit hätte geformt werden können. So aber ist Schünzel, dem das Lustige liegt, auf der Linie von Charleys Tante und Fledermaus gewandelt und schuf damit vielleicht sogar einen neuen Stil des Lustspielfilms: die musikalische Pantomime des Lachens! „Das ernsthafte Ergebnis dieses Films ist Lachen und Freude an einem überlegenen Humor, wie ihn Paris auf pariserisch, Hollywood auf amerikanisch und Berlin in diesem musikalischen Puppenspiel auf deutsch hat.“
Eine Glanzrolle für Renate Müller als befrachte Garçonne mit der schwierigen Aufgabe: Mann sein nach außen, echtes Weib nach innen. Seit der „Privatsekretärin“ wohl ihre beste Leistung.
Hermann Thimig ist überzeugender Komödiant, Großtuer, Maulheld, Talentprotz und -doch ein ganz kleines Menschlein. Renate Müller und Hermann Thimig sind ein Filmpaar, das sich hier in seltener Weise ergänzt. Schünzel bringt bezaubernde Einfälle, heiter, unbeschwert und ohne Klamauk. Lachen ist viel, Humor ist noch mehr – humorvolle Grazie ist alles.

*

Willy Fritsch und Käthe von Nagy in „Die Töchter Ihrer Exzellenz“

Adolf Wohlbrück und Renate Müller in „Die englische Heirat“



Hermann Thimig und Renate Müller in „Viktor und Viktoria“

Hermann Thimig als spanische Tänzerin in „Viktor und Viktoria“

Leni Riefenstahl in „Das blaue Licht“

Aus dem Roman von Ludwig von Wohl „Die englische Heirat“ ist eine Filmkomödie, besser noch eine Filmsatire, geworden: die Satire auf Dünkelhaftigkeit, Familientick und falschen Ahnenstolz, nicht gerade so bissig wie bei Bernard Shaw, nicht so geistreich wie bei Oskar Wilde, am nächsten vielleicht der Phantasie eines Nicolai Gogol. Oft schon sahen wir den Hochadel innerhalb einer degenerierten Borniertheit, billig, platt, unsinnig, verulkt. Schünzel führt diesen Stoff und seine Figuren an die Grenze eines fast dichterischen Spotts und Hohns. Mit diesem Stoff ist Schünzel vorgedrungen zu jenem Lustspieltyp, der nicht mehr mit „Situationen“ und „Komik“ arbeitet, sondern fast nur noch mit Charme, Geist, Ironie und Satire.

Der Bombenerfolg galt Adele Sandrock. Sie spielt wieder einmal die Großmama, die Ahnfrau, den familientiger, die rächende Nemesis. Wie ein Donnerkeil dräut sie über den eingeschüchterten Häuptern von Söhnen, Neffen und Enkeln. „In diesem Hause schreie ich und sonst niemand!“ Sie ist trotz vorsintflutlicher Damengarderobe mit Häubchen und taftknisterndem Rock der einzige „Schuß Whisky in dem englischen Plumpudding“, die personifizierte, unendlich gütige Herzlichkeit, die im entscheidenden Moment hinter aller brummigen Stacheligkeit und Unnahbarkeit hervorlugt.

Georg Alexander ist der große gutmütige Junge, und Adolf Wohlbrück wirkt wieder sympathisch durch Eleganz und Beherrschtheit des Spiels.

Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl, die aus alpinen Filmen bekannte Tänzerin und Schauspielerin, Bela Balázs, der Schriftsteller, und Hans Schneeberger, der Filmoperateur, haben sich eines Tages zusammengetan, um die Filmlegende „Das blaue Licht“ zu schaffen. Unter den dreien hat die Frau die Regie geführt.

Als Leni Riefenstahl vor Jahren das unweit von Bozen gelegene Sarntal durchwanderte, hat sie

Luise Ullrich und Luis Trenker in „Der Rebell"

selbst die Legende von den dortigen Bauern gehört. Darin ist die Rede von dem „Blauen Licht", das in jeder Vollmondnacht an der Felswand aufgleißt und die zum Aberglauben neigende Bevölkerung in unheimliche Angst versetzt. Um diese Erscheinung, die ihre natürliche Erklärung darin findet, daß das Mondlicht von einer Kristallgrotte reflektiert wird, rankt sich die Geschichte der Junta, eines erdverbundenen Naturkindes, das dort oben in der Einsamkeit haust und von Zeit zu Zeit ins Tal kommt, um die Männer des Dorfes zu bezaubern, so daß sie ihr folgen müssen und – abstürzend vom schwindelnden Grat – den Tod finden...

Das Schwierigste an dem ganzen Unternehmen war vielleicht, die Sarntaler Bauern für den Film zu gewinnen. Es sollen direkte Nachkommen der Westgoten sein. Die Gesichter sind hart und hager, wie aus Holz geschnitten. Aus den Augen leuchten Kraft und Ahnenstolz. Leni Riefenstahl mußte von Gehöft zu Gehöft gehen und jedem einzelnen gut zureden. Die meisten verstanden gar nicht, was man von ihnen wollte. Vom Film hatten sie in ihrer weltfernen Abgeschlossenheit noch kaum etwas gehört. Monatelang hat das Kollektiv dort unten gearbeitet. In verträumten kleinen Ortschaften, romantischen Tälern, an gigantischen Wasserfällen und auf Felsgraten, die man nur unter Lebensgefahr erklettern konnte. So entstand dieser Film fast ohne das Hilfsmittel des Ateliers.

Luis Trenker

Arnold Fanck, der Schöpfer der stummen Bergfilme, und Luis Trenker, der kühne Bergsteiger und Filmdarsteller, waren vor etwa zehn Jahren nicht voneinander zu trennen: ein Künstlerkollektiv. Diese beiden prächtigen Menschen sind eines Tages auseinandergelaufen, weil Fanck immer weiter in die Höhe hinauf wollte, Trenker dagegen zu Tal. – Zu Tal, das bedeutet keinen Niedergang in die Tiefen flacher Prosa, keinen Abstieg in literarische Niederungen, kein Verflachen herrlichster Bildwirkungen: nein, das bedeutet nur, die Wunderwelt der Berge endlich einmal von jener Seite aus anzupacken, von der auch der gewöhnliche Sterbliche sie zu sehen gewohnt ist: von unten her!

Es ist das unbestrittene Verdienst von Luis Trenker, endlich einmal diesen lohnenden Abstieg zu Tal gemacht zu haben. Dabei sind die beiden Filme „Berge in Flammen" und „Der Rebell" entstanden.

In Mario Bonnards „Der Sohn der weißen Berge" (1930) hat Luis Trenker als Skiläufer Turri zum erstenmal auf der Leinwand gesprochen. Sein Sprechdebüt bestand er glänzend. Die Kunstlosigkeit seiner schlichten Sprechweise läßt ihn noch an Ursprünglichkeit gewinnen. Nun ist der Weg zum Tonfilmschauspieler frei.

*

Trenker träumte in wachen und ruhigen Stunden den Freiheitskampf der Tiroler Bauern nach. Volk und Raum lagen der Zeit nahe, und der Gedanke, daß sich die paar kleinen einfachen Bauern damals dem großen, mächtigen und gewaltigen Napoleon nicht beugten, gefiel dem trotzigen, harten Bergsteiger. So entstand die Grundidee zu „Der Rebell".

Trenker ist auf Umwegen zu diesem Film gekommen. Zuerst schien ihm der „Tell"-Stoff für einen Film der Freiheit geeignet, aber er kam wieder davon ab, weil er sich sagte: die Figur Wilhelm Tells ist bereits zu schablonenhaft festgelegt, als daß man sich filmische Freiheit hierbei erlauben könnte. Dann prüfte Trenker die Möglichkeit eines neuen Andreas-Hofer-Films, auch hier kamen ihm wieder die gleichen Bedenken. Doch bei dem eingehenden, liebevollen Studium der zeitgenössischen Berichte über die Tiroler Aufstandsbewegung um Andreas Hofer und ihre Parallelen in anderen Ländern fand er die Lösung seiner Idee: daß es nämlich in aller Welt und zu allen Zeiten einen Andreas Hofer gegeben habe, daß diese Figur als ein unpersönliches, zeitloses Symbol des Freiheitsdranges im höheren Sinne betrachtet werden kann. Und auf diesen Gedanken baut Trenker nun seinen neuen Filmstoff in ganz eigenartiger Weise auf.

Trenker schloß ein Regiebündnis mit Kurt Bernhardt. Unterhält man sich mit Kurt Bernhardt über den Film und seine Probleme, so wird man aus seinem Munde häufig das Wort „fanatisch" vernehmen. Dies kennzeichnet in konzentriertester Form jenen jungen Regisseur, dem wir eine Reihe sehr beachtenswerter Werke verdanken. „Der Rebell" ist sein dritter historischer Film. Der erste war „Schinderhannes", der zweite „Die letzte Kompagnie". Während „Schinderhannes" rein auf das Optische, auf das Geschehen eingestellt war, wurde „Die letzte Kompagnie" mehr aus dem Seelischen heraus geschaffen. „Der Rebell" ist eine Mischung dieser beiden Spielformen. Er ist voll starker Geschehnisse, die die Handlung unaufhörlich vorwärtstreiben, und mit Dialogszenen durchsetzt, die die seelische Stimmung kundtun.

Der Film wirkt in seiner künstlerischen Geschlossenheit geradezu monumental: ein kinematographisches Heldenepos. Trenker ist ein „entfesselter" Arnold-Fanck-Schüler, der seinen Meister übertrumpft und in seinem Filmgemälde Defregger zu Hodler steigert.

Neben Luis Trenker steht eine neue Filmgestalt: Luise Ullrich, als Tochter eines bayrischen Beamten, die in unwandelbarer Treue an dem Rebellen festhält. Mit ihrem ersten Blick der Zärtlichkeit und ihrem ersten Seufzer der Angst beschämt sie eine ganze Generation von „Filmstars". Die Ullrich hat die große Filmchance ihres Lebens gut erkannt. Die Leinwand wird sie immer wieder rufen.

Luis Trenker als „Rebell"

Hans Jaray und Marta Eggerth in „Leise flehen meine Lieder"

Willi Forst

Willi Forst verdanken wir als seine erste Regieleistung den Schubertfilm „Leise flehen meine Lieder" (1933). Er beweist hier sofort Eigenwillen. Er läuft bei der filmischen Formung des operetten- und schwankmäßigen Stoffes nicht den Dreimäderlhaus-Spuren nach, sondern gestaltet den Film völlig neu vom Anekdotischen aus.

Mit seiner „Maskerade" tritt Forst in die vorderste Reihe deutscher Spielfilmregisseure.

Das Drehbuch für „Maskerade" stützt sich auf einen Gesellschaftsskandal, der das Wien der Jahrhundertwende tatsächlich stark beschäftigte. Die Hauptfigur des Films ist ein bekannter Zeichner und Maler, der seinerzeit als Modekünstler mit seinen eleganten,

Adolf Wohlbrück und Hilde von Stolz in „Maskerade“

aber doch ein Erlebnis; für die andern, die diese Zeit noch miterlebten, eine virtuos photographierte Erinnerung, ein fast schmerzlich beschworenes „Es war einmal“.
Die Jury auf der Biennale in Venedig hat diesen Film nicht zu Unrecht als das schönste Kammerspiel des Jahres 1933 bezeichnet.

Hans Deppe

Die „kleinsten“ Schauspieler fangen an, selbst Filme zu drehen, und können es ganz ausgezeichnet. Wer ist Hans Deppe? So hat manch Prominenter gefragt. Hans Albers muß im „Sieger“ einen Zigarrenladen in Klump schlagen; das verdutzte Gesicht des Angestellten, das unter den Trümmern auftaucht, das ist Hans Deppe. Noch in vielen anderen Filmen sah man seine guten Chargen, und als Bühnenregisseur hat er sich in „Mutter muß heiraten“ mit Ida Wüst Lorbeeren verdient. In seinem „Schloß Hubertus“ hat Deppe uns einen „echten Ganghofer“ auf die Leinwand gemalt. Die Geschichte von dem alten Grafen, der schwerste Konflikte heraufbeschwört, weil er seine Kinder nicht mit „Bürgerlichen“ verheiraten will. – Deppes Theatererfahrung und beste Kräfte des Münchener Schauspiels, wie Hans Schlenck, der „Heideschulmeister Uwe Karsten“, und Friedrich Ulmer, den man zum erstenmal im Film in der „Czardasfürstin“ sehen konnte, schaffen ein schönes Zusammenspiel. Ulmer ist ein wirklich „schwerer Held“, ein Mann, der nicht zu brüllen braucht und dem man trotzdem seine Erregungen glaubt, die er im Namen Ganghofers spielen muß. Gewiß ist noch viel „Maske“ an ihm, Dinge, die die Bühne verträgt, die aber die Kamera nicht braucht und die Ulmer nicht gebraucht hätte. – Des Grafen Töchterlein, das „Geißlein“, zeigt die junge Hansi Knoteck von einer bezaubernden Seite. Für den deutschen Film eine reizvolle Bereicherung. Vom Schimmelreiter zum Schloß Hubertus! Vom Meer zum Fels! Deppe hat dort die Nordsee gemeistert, wie er hier die Berge zu meistern versteht. Er ist ein Stimmungsmaler, der sich die Farben aus der Natur holt. Ein Regisseur für die neue Zeit!

*

Paul Kellers viel gelesener Roman „Ferien vom Ich“ hat die Idee zu einem Film gegeben, den Hans Deppe mit

Paula Wessely in „Maskerade“

von überfeinerter, dekadenter Erotik bestimmten Zeichnungen der begehrteste Mitarbeiter vieler Zeitschriften war. Die Damen der Gesellschaft wetteifern in ihren Bemühungen um die Aufmerksamkeit und Gunst des interessanten Mannes, der das „on dit“ Wiens ständig in Atem hält. Die ganze Stadt lacht und gackert, kräht und grunzt vor Vergnügen über die neueste pikante Faschingsaffäre des Künstlers – aber nur ein kleiner Kreis erfährt von den dramatischen Begleit- und Folgeerscheinungen der Angelegenheit.
Adolf Wohlbrück spielt den Maler. Erscheint er zunächst, was die Rolle verlangt, nur als blasierter Elegant, so gewinnt sein Spiel an Wirkung und Tiefe, wenn erst die Wessely neben ihm steht. Sie ist die gute Seele des Films. Ihr dankt man es, daß sich der Film nach und nach in die Tiefe spielt, aus dem Vordergrund, aus der leichtgalanten Oberfläche des Salons schließlich in die Tiefe echten Gefühls, echter Leidenschaft. Diese Frau spielt nicht, sondern läßt auf Schritt und Tritt, aus jedem Wort, aus jedem Blick das Menschliche, Innerliche, Seelische spüren, und in allen Abstufungen, allen Schattierungen. Durch ihr Spiel ahnen wir etwas von der ewigweiblichen Tragik und ihrer Größe. Eine größere Beherrscherin des Spiels hat der Tonfilm noch nicht erlebt.
Hilde von Stolz gehört zu jenen launischen Frauen aus der sogenannten „guten Gesellschaft“, die aus Mangel an Arbeit auf dumme Gedanken kommen. Neben ihr steht Olga Tschechowa, die einstige Geliebte des Künstlers, die in lauernder, gefährlicher Eifersucht vor nichts zurückschreckt, um den Mann nicht zu verlieren, selbst nicht vor einem Revolverschuß auf den Geliebten, weil sie ihn keiner anderen gönnt.
Jüngeren Menschen mag die Zeit eines Reznicek in München, eines Toulouse-Lautrec in Frankreich fern und bereits historisch erscheinen. Die Zeit der Froufrous und der Corsagen, der auf Ottomanen über französischen Büchern träumenden Damen der großen Welt, die Zeit der Duelle, des Cancan, kurz, jene Zeit, da Europa auf dem Vulkan tanzte, flirtete, bibelte und liebte, die Zeit Schnitzlers und Sudermanns. Für viele ist dieser Film

Friedrich Ulmer, Hans Schlenck und Hansi Knoteck in „Schloß Hubertus“

Hans Adalbert Schlettow, Cilly Feindt und Hermann Speelmans in „Ferien vom Ich“

Käthe von Nagy und Karl Ludwig Diehl in „Die Freundin eines großen Mannes“

Paul Wegener

Der Film „Die Freundin eines großen Mannes“, nach dem erfolgreichen Bühnenstück von Möller und Lorenz, ist der erste Tonfilm, den Paul Wegener inszeniert hat, und wohl der Auftakt für eine neue Epoche seines ruhmvollen Künstlerdaseins. Wegener, der Golem, der Regisseur, der Schauspieler, der Student von Prag, der Forscher und Sammler. Vielfältig kommen die Erinnerungen zurück ins Gedächtnis. Man vergißt so leicht die einzelnen Stationen, und dann ist inzwischen eine neue Generation herangewachsen, die nichts mehr weiß vom stummen Film und seinen großen Stationen. Aber auch ihr ist der Name Paul Wegener ein feststehender Begriff von etwas, das aus dem deutschen Theater- und Filmleben nicht fortzudenken ist.

innerem und äußerem Glück vom Witzblatton ferngehalten und in die Sonne zeitnaher Ideen rückt: Rückkehr zum bäuerlichen Leben und zur Arbeitsgemeinschaft. Ferien vom Ich bedeuten frei werden von der Überschätzung der eigenen Wichtigkeit, frei von Eigensucht und Eigennutz. Über Bord mit Titeln, Aufgeplustertheit und großstädtischen Vorurteilen und schließlich aufgehen in einer Gemeinschaft, in der jeder so viel und so wenig ist wie der andere. Hier stehen alle Schauspieler in der ersten Reihe. Der frische, einfache und natürliche Hermann Speelmans macht einen amerikanischen Großindustriellen von Format und Tiefe. Der schrullige Justizrat und verknöcherte Aktenmensch Paul Henkels ist ein zitterndes Nervenbündel. Aus dem Pantoffelhelden Ernst Behmer wird ein strammer Haustyrann. Fritz Genschow, der junge Büroangestellte, hat Herz und Mund auf rechtem Fleck. Werner Finck ist ein Trottel aus Passion und Ewald Wenck ein geruhsames Pensionsfaktotum.

Sie alle sind Gäste in dem eigenartigen Sanatorium und werden von der kleinen Gutsherrin Carola Höhn in Schach gehalten, mit der die Leinwand eine vornehme junge Schauspielerin von frischer Eigenart und Natürlichkeit gewonnen hat.

Daneben spielt die Natur mit. Tiere, Wasser, Feld und Wald legen einen beglückenden Zauber auf die Überarbeiteten, Müden, Geplagten.

„Es ist die höchste Lust des Lebens – die Last des Lebens andern zu erleichtern.“ Das wollte der Dichter, das will der Film, und so will und soll er auch verstanden und gesehen sein.

Für die Schauspieler, die unter ihm zu arbeiten haben, eine beglückende Mischung und, wie sie alle betonen, ein großes Erlebnis. Ruhig, mit wenigen Worten zeigt er das Wesentliche auf, ein Spielleiter, der in jeder Einzelheit weiß, was er will. Aber diesen Willen zwingt er nicht den Schauspielern auf, jeder schöpferischen Gestaltung läßt er die freie Entwicklungsmöglichkeit und vermag es, sie zu steigern durch seine kluge Lenkung.

Käthe von Nagy macht aus der Rolle der „Freundin“ ihre beste! Sie ist entzückend als die kleine Anfängerin Marga Köhler, als die sie nach dem kleinen Eisenberg verschlagen wird, wo sie durch Zufall die Hauptrolle in dem Theaterstück „Die Freundin eines großen Mannes“ zu spielen hat. Sie ist prächtig in ihrer Kameradschaft zu den Kollegen vom Theater, zu den „kleinen“ Kollegen,

Willi Schur, Karl Ludwig Diehl und Hermann Speelmans in „Ein Mann will nach Deutschland“

die sie beglückt durch ihre Größe und Güte. Sie ist schließlich stark und kämpferisch, ja fraulich, in ihrem energischen Vorgehen gegen den Fabrikanten Dr. Peters (Karl Ludwig Diehl), dem Schwimmbadpläne für die Stadt mehr bedeuten als der Fortbestand des Theaters. Aus diesem Theaterfeind einen Theaterfreund zu machen und dabei den Menschen zu gewinnen – das war eine schwere Aufgabe, die Käthe von Nagy mit bezwingenden Mitteln gelöst hat. Die Aufgabe wurde nicht leichter dadurch, daß ihr in Karl Ludwig Diehl als Dr. Peters ein Partner gegenüberstand, dessen Spiel nur schwer über die Züge herber Männlichkeit und vornehmer Zurückhaltung hinauskommt. Köstlich echt wirkt in ihrem ungezügelten Temperament auf der Probe, zu Hause und in der Bar die Sigrid Mansfeld von Jessie Vihrog.

Ein schöner Anfang, dem – dank Paul Wegener – auch die Meisterschaft zur Formkraft nach den Gesetzen des Filmischen nicht fehlt. Wegener hat das Federnde fürs Komödienhafte, und der Ernst gelingt ihm so trefflich wie das Heitere. So gliedert er Menschen und Bilder mit bewegtem Temperament. Wie er den Kampf ums Dasein des Kleinstadttheaters gegenständlich macht, die Kunstbesessenheit, den Hunger und das Ringen gegen die Verständnislosigkeit, die Intrige, die nirgends besser gedeiht – da fühlt man: er kennt sich aus in diesem Leben, hat selber mitten drin gestanden, er scheut vor keiner Ehrlichkeit zurück.

Wenn dieser Film für künstlerisch wertvoll erklärt wurde, so mit vollem Recht, denn hier wird eine moralische Tendenz, eine ethische Idee künstlerisch gestaltet. Hier stehen Not und Sorge neben Kampf und Kunstbesessenheit, glühende Liebe zum Beruf neben echter Künstlerkameradschaft. So sieht deutsches Theaterleben aus, so soll es aussehen.

*

In weitem Bogen spannt sich die Handlung des Filmes „Ein Mann will nach Deutschland“ von Südamerika und der mittelamerikanischen Inselwelt bis in europäische Häfen. Der Film umschließt ein echt deutsches Schicksal, das sich hier in wundervoller Weise vollendet. Es ist ein Film unserer neuen Zeit, angefüllt mit ihrem heldischen Geist und durchdrungen von der tiefen, echten Vaterlandsliebe, die heute allen Deutschen wiedererweckt wurde, und die in gleicher Mächtigkeit während der letzten Jahrzehnte nur zu Anbeginn des Weltkrieges loderte. Und in dieser Zeit spielt auch der Film.

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein deutscher Ingenieur, der bei Beginn des Weltkrieges in Südamerika arbeitet. Er verläßt seine Arbeit und gibt seine Existenz auf, weil er zurück nach Deutschland will, um seine Pflicht gegenüber dem Vaterland zu erfüllen. Ein Werkmeister begleitet ihn. Karl Ludwig Diehl als deutscher Ingenieur und Hermann Speelmans stellen zwei prächtige Auslandsdeutsche mit glühender Vaterlandsliebe dar, die trotz aller Entbehrungen nur eins kennen: heim nach Deutschland, um mitzukämpfen, wenn das Vaterland in Not ist. „Dieses Thema gerade“, so betonte Paul Wegener, „bedingte eine starke, reportagemäßige Zusammenfassung; denn die Flucht aus dem Gefangenenlager durch gebirgige, unwirtliche Gegenden und Sümpfe, war nur in einer von starkem Tempo getragenen szenischen Auflösung möglich. So kam es, daß wir unsere Außenaufnahmen in einer Gegend drehen mußten, die von subtropischer Flora und Fauna über karstartiges Gebirge bis zu einer gemäßigten Zone alles umfaßte. Man hatte nach langem Suchen endlich die Insel Teneriffa gefunden, wo alle diese geographischen Notwendigkeiten für unsere Außenaufnahmen vorhanden waren. Wir fuhren also mit 9 Schauspielern an Bord auf dem Hapagdampfer General Osorio im Mai dieses Jahres ab und erledigten schon auf dem Schiff eine Reihe von Szenen, vom Kapitän und den Offizieren tatkräftig unterstützt.

Die Zuvorkommenheit, mit der wir dann auf Teneriffa aufgenommen wurden, war beispiellos. Vielleicht lag es auch daran, daß auf Teneriffa seit 12 Jahren nicht mehr gefilmt worden war und sich nach Bekanntwerden unserer Filmexpedition sofort mehrere andere europäische Filmgesellschaften anfagten. Auf Teneriffa hatten wir uns dann für die großen Aufnahmen einen jungen deutschen Hoteliersohn als Aufnahmeleiter verpflichtet, so daß wir ohne Schwierigkeiten all das filmisch aufnehmen konnten, was wir uns vorgenommen hatten. Nach einigen Verhandlungen fand sich sogar in Vigo eine zurückgelassene alte englische Kriegspinasse, die wir für die Gefangennahme von Karl Ludwig Diehl und Hermann Speelmans durch die Engländer benötigten.

Bei der Arbeit auf Teneriffa ergaben sich nur die kleinen Zwischenfälle, wie sie immer bei Außenaufnahmen auftreten: Störungen der Tonaufnahmen durch unvorhergesehene Geräusche und dann die Sonne. Wir mußten gerade mit der Sonne einen heftigen Kampf führen. Denn ein Teil der Zeit war leider absolut vernebelt. Aber auch für diese Schwierigkeit fand sich ein Ausweg. Wenn die Sonne nicht zu uns kam, gingen wir eben zur Sonne. Wir fuhren auf der großen Autostraße auf den Pico del Teide. In 2500 m Höhe hatten wir dann regelmäßig die Nebelschicht durchbrochen und konnten hier in der wundervollsten Sonne arbeiten.“

Karl Ludwig Diehl als deutscher Ingenieur wieder mit herber Männlichkeit und Beherrschtheit. In dem Werkmeister Hermann Speelmans hat er einen würdigen Partner, der mehr für das Gemüt und den Humor sorgt. Aber nicht diese beiden Heimkehrer stehen im Vordergrund, sondern es ist die Frau, die mit aller Kraft um die Rettung des geliebten Mannes kämpft und ihn nicht von sich lassen will: Brigitte Horney. Ihre Erscheinung ist entscheidend für das Gelingen des Films. Ihre verschlossene Art, ihre glaubhaft fremdländische Herkunft und auch hier wieder Sparsamkeit in den Mitteln geben dem Film den besten Teil seiner moralischen Kraft.

Eine winzige Rolle wächst gegen Schluß zu unerhörter Gestaltungskraft: der Heizer, der angesichts der englischen Torpedoboote das Feuer aus den Kesseln nimmt. Er wird von dem Regisseur Paul Wegener selbst gespielt. Die neue Linie im deutschen Kunstschaffen verlangt keine Tendenzware, sondern Werke, deren Grundhaltung dem neuen Geist, dem heroischen Idealismus der nationalsozialistischen Weltanschauung entspricht. Diese Forderung zu erfüllen, ist gerade für den Film oft schwierig. Da sind so viele Bedingungen, die erfüllt sein wollen. Vorab darf der Leitgedanke nicht zu stark durchdringen; man merkt sonst die Absicht und ist verstimmt. Der Film darf, abgesehen von Ausnahmefällen, auch nicht zu ernst werden; denn er würde sich unweigerlich die Gunst des großen Publikums verscherzen, das vor allem unterhalten sein will. Die Lösung dieser schwierigen Doppelaufgabe ist Paul Wegener mit diesem Film vollauf geglückt.

Vergangenheit wird lebendig

„Das Flötenkonzert von Sanssouci" ist der erste deutsche wirklich historische Tonfilm. Natürlich wurde es ein Fridericus-Film! Was könnte schöner und dankbarer für jedes deutsche Empfinden sein, als die Erinnerung an den größten Genius deutscher Geschichte im deutschen Volk im Rahmen eines würdigen historischen Filmgemäldes wieder wachzurufen.
Bei der Stoffauswahl galt es vor allem, einen Fehler zu vermeiden, der vielleicht auch einer der Gründe für den Tod des stummen Kostümfilms gewesen sein mag, nämlich den, Geschehnisse zum Gegenstand des Films zu machen, die über eine lange Zeit gehen, und die dann zum historischen Bilderbogen statt zur dramatischen Verwicklung verleiten. Man entschied sich für eine Episode, die in einer möglichst kurzen Zeit – in diesem Fall in 48 Stunden – sich abspielt. Es galt, in dieser kurzen Episode Spannung und Gegenwartsnähe zu erzeugen, Menschen hinzustellen, die uns nicht verstaubt in ihren Kostümen und Perücken anmuten, es galt aber auch, die große historische Zeit einzufangen, sie auf den Beschauer wirken zu lassen, es galt, „Das Flötenkonzert von Sanssouci" fest in die Episode hineinzuverweben, es galt schließlich das Wichtigste: den König selbst so in die Handlung hineinzustellen, daß seine Person direkt oder indirekt die Triebfeder für alles Geschehen war.

Lange Überlegungen erforderte der Auftritt des Königs. Es war klar, daß es im ersten Augenblick gerade im Film fremd und eigentümlich berühren mußte, Friedrich den Großen sprechen zu hören. Jeder hat sich irgendwie einen Begriff gemacht von der Stimme und Sprechweise des Königs, und sehr leicht könnte hier eine Enttäuschung Platz greifen, wenn der König in einer Szene mit längerem Dialog eingeführt worden wäre. So mußte man ganz allmählich das Ohr vertraut machen und kam darauf, den König, langsam durch die kleine Gemäldegalerie schreitend, stumm einzuführen, kein Wort fällt, von weitem nur tönt das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche, nichts sonst. Dann aber sprach der König. Er konnte ja nicht reden, wie es uns vielleicht gepaßt hätte, sondern man mußte ihn das reden lassen, was er wirklich gesagt hat. Man konnte also nicht verzichten auf die vielen historischen Sätze, im Gegenteil, man mußte sorgfältig darauf Bedacht nehmen, sich möglichst nahe an die Historie zu halten.
Die Regie von Gustav Ucicky hat aus der vielseitigen Fülle des historischen Komplexes ein einheitliches, auch in seiner Spannung unübertreffliches Werk geschaffen. Dem Friedrich hat Otto Gebühr auch hier wieder eine herrliche Gestalt und Sprache verliehen. Hans Rehmann ist der weder Gott noch den Teufel fürchtende Major.

Renate Müller und Otto Gebühr in „Das Flötenkonzert von Sanssouci"

„Ross" Verlag — Tobis-Sascha-Film

Paula Wessely und Adolf Wohlbrück in dem Film „Maskerade"

Das Flötenkonzert von Sanssouci

Tatmensch, der sich völlig der großen Sache verschreibt, als zuverlässiger Offizier die Stafette reitend, mehr auf dem Rücken des Pferdes zu Hause als bei seiner Frau. Wie sagt Friedrich im Gespräch mit der jungen, abirrenden Frau? „Er vertauschte den Degen mit der Gitarre und blieb doch ein guter Soldat!" Rehmanns Spiel überzeugt von der ihm innewohnenden Kraft zu unmenschlichen Leistungen, von seiner unbedingten Treue und seinem unerschütterlichen Pflichtbewußtsein.

Renate Müller als seine Frau: liebliche Schönheit, die trotz echten Frauentums und bester Vorsätze der Führung des Mannes bedarf, weil sie, mit dem Feuer spielend, sich sonst verbrennt. Sie ist die Trägerin der dritten Hauptrolle und behauptet sich durch ihre abgewogene Kunst der Darstellung gegenüber Gebühr und Rehmann. Berlin in Kulturkampf und Straßenrevolte. Am selben Abend, an dem der Kampfausschuß gegen die Zensur für Döblins „Ehe" und den Film „Im Westen nichts Neues" zeugte, erlebte der neue Fridericus-Film „Das Flötenkonzert von Sanssouci" seine stürmische Berliner Premiere: Saalschlacht im Ufa-Palast am Zoo! *

Die zahllosen Episoden, die die Annalen Friedrichs des Großen verzeichnen, lassen sich immer wieder szenisch

Hans Rehmann und Renate Müller in „Das Flötenkonzert von Sanssouci"

variieren, und der Regisseur Friedrich Zelnik hat dann in „Die Tänzerin von Sanssouci" auch so ziemlich alles zusammengetragen, was den Charakter dieses Preußenkönigs kennzeichnet. Es war keine Liebschaft zwischen dem König und der Tänzerin. Ganz klar steht am Ausgangspunkt des Films: „Meine Feinde mögen glauben, ich vertrödele die Zeit mit Liebeleien." Es mag sein, daß die Tänzerin den König geliebt hat, aber der zielklare König hat doch von Anfang an nicht an solche Tändeleien gedacht.
Otto Gebühr, der wieder den Friedrich spielt, hat in Maske, Gestalt und Geste verblüffende Ähnlichkeit mit den Bildern, die uns vom König überliefert sind.
Lil Dagover bringt nur Schönheit und Eleganz mit. Ihr Spiel ist von gekünstelter Kälte. Eine internationale Tänzerin, der sich Könige in Preußen, Italien und England zu Füßen legen, sollte zum allermindesten tanzen können. Es bleibt bei der Dagover jedoch nur bei einigen rhythmischen Gehversuchen.

*

Die Geschichte des unglücklichen Barons von der Trenck war Gegenstand vieler Abhandlungen und Romane. Dem Film „Trenck" liegt der Roman Bruno Franks zugrunde, der in einer Hausse für Filme aus der Zeit Friedrichs des Großen natürlich auch auf der Leinwand erscheinen mußte.
Alles Licht der Filmhandlung wird auf diesen Helden und seine Liebe zu Amalie, der Schwester Friedrichs des Großen, konzentriert.
Ein seltsamer Schluß: nach 30jähriger Trennung überreicht Trenck der Prinzessin Amalie das Buch seines Lebens mit der Widmung: „An den Geist Friedrichs des Einzigen."
Hans Stüwe ist mehr Prinz von Homburg als Trenck, etwas zu theatralisch, aber in kleidsamen Kostümen Liebling der Frauen.
Dorothea Wieck bietet ein schönes unbewegtes Bild als Prinzessin Amalie, die der Sehnsucht und Melancholie verfallen ist, eine kühle und stolze Schönheit als liebende Äbtissin am Schluß des Films.
Stark und eindringlich Theodor Loos als Friedrich der Große – im Kampf gegen das Filmbild des großen Königs, das uns Otto Gebühr nun einmal für immer aufgezwungen hat. Hier steht ein neuer Fridericus Rex! Ein manchmal irrender, ungerechter Monarch. Das ist aber gerade der Vorzug dieses Films, daß sein Fridericus auch gallig, tyrannisch und ungerecht sein kann. Bei Bruno Frank handelt es sich gerade um diese Unmenschlichkeit des großen Königs, der als rachsüchtiger Familiendespot einer so unbegreiflichen Machtjustiz an Trenck fähig ist.

*

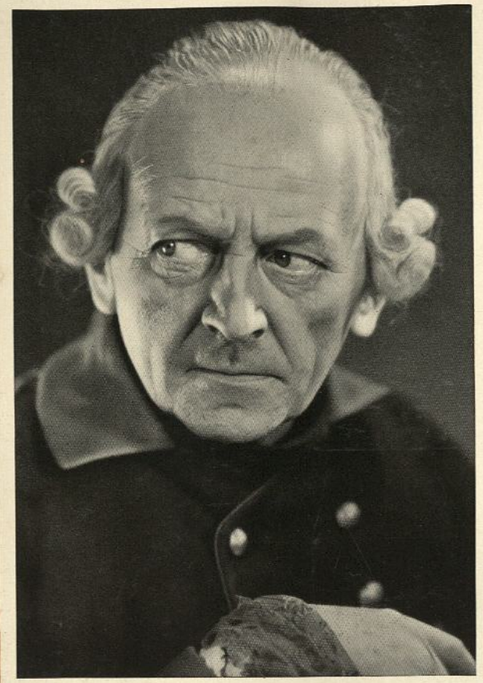
„Wir wollen einmal einen richtigen Fridericus-Rex-Film machen, einen Film, der den Alten Fritz nicht als Figur einer sentimentalen Operette, sondern als wetterfesten Soldatenkönig zeigt, so wie das Volk, so wie die Legende ihn sieht." Mit diesem Gespräch zwischen Carl Froelich, dem Regisseur, und Otto Gebühr, dem Darsteller, begann die Arbeit an dem Filmwerk „Der Choral von Leuthen".
Es wurde zuviel versprochen. Die Liebesaffäre und Kriegstrauung zwischen dem preußischen Husarenrittmeister und einer österreichischen Komtesse auf Schloß Lissa vor, während und nach der Schlacht bei Leuthen ist in diesem Film die übliche Magazingeschichte mit happy end, die das Ganze unernst macht und schädigt. Nur Otto Gebührs große schauspielerische Leistung hat verhindert, daß die kleinen Varianten das Grundthema überwucherten, und daß das gerettete Schloßfräulein fast wichtiger wurde als der gerettete preußische König.
Die preußischen Soldaten sind vorzüglich gesehen, Landsknechttypen mit Galgenhumor und „Berliner Schnauze", keine Idealisten, sondern harte Burschen einfachen Geistes und Herzens. Und dann Friedrich. Von dämonischer Kraft der Konsequenz besessen, ein Mensch, der einen Weg gewählt hat und ihn nun durchhält bis zum Erfolg oder bis zum Untergang, immer von ätzender Klarheit über seine Lage erfüllt und deshalb Unendliches leidend, trotzdem zäh und ungebrochen, unerbittlich gegen seinen Körper, so stellt den großen Friedrich Otto Gebühr lebendig vor uns hin. Der Friedrich dieses Films ist Gebührs bedeutendste Tonfilmleistung.
Es ist, obwohl die Ereignisse mehr als 175 Jahre zurückliegen, im Geiste doch ein aktueller Stoff: ein einziger Kopf, der für alle sorgt, der sich keine Ruhe gönnt, die Wankelmütigen anspornt, die Mutigen vorwärts treibt – das aktuellste Thema in unserer heutigen führergläubigen Zeit.

*

„Yorck steht uns heute, da wir in einer ähnlich bedrängten Zeit leben, mit jenem Freiherrn vom und zum Stein am allernächsten. Seine Treue war auf die Sache, nicht auf die Person gerichtet. Und wo sie mit der Person in Konflikt geriet, entschloß er sich zum Rebellentum und entschied sich für die Sache. Wäre sein kühner Handstreich mißlungen, man hätte ihn vermutlich für sein ferneres Leben auf die Festung geschickt oder, was wahrscheinlicher ist, ihm seinen Kopf vor die Füße gelegt. Das wirkt auf uns außerordentlich sympathisch und erweckt fast verwandtschaftliche Gefühle in unserer Zeit, in der jeder anständige Mensch geistiger Rebell ist."
So schrieb einst der „Angriff" über „Yorck".
Werner Krauß formt in seinem ersten Tonfilm „Yorck" (1931) die Kernfigur des preußischen Schicksalsmythos, wie er nach des großen Friedrich Tode tragisch und ganz vergeistigt aufwuchs: Yorck. Im Yorck-Film erscheint dieser Magier der mimischen Verwandlung als ein neuer Preuße, als ein neuer Wissender um die großen Notwendigkeiten der Wandlung des Gesetzes. Auch Yorck muß von dem herkömmlichen Gesetz abweichen, muß es brechen, um ein höheres zu erfüllen: das Gesetz, nach dem er angetreten. Hier steht der umgekehrte Wallenstein: er will nicht über seines königlichen Herrn Befehl und Vertrag hinwegschreiten, dem Siege und der Freiheit zu – im Gegenteil: er lehnt es ab, sich souverän zu machen. Und muß es doch in einem Augenblick der höheren Treue – zum Schicksal. Das alles muß in dieses Mannes Auge liegen, in diesem Blick, den das Lichtbild auffängt und zu Millionen weiterträgt.
Oft hat man im Programmheft gelesen: Der König ... Rudolf Forster. Wenn man ihn dann auf der Bühne sah,

Lil Dagover und Otto Gebühr in „Die Tänzerin von Sanssouci"

Theodor Loos und Dorothea Wieck in „Trenck"



Otto Gebühr als „Alter Fritz“ in „Der Choral von Leuthen“

ein gerader, stiller Mensch, der die Tragödie seines Preußen tiefgebeugt erleidet und auch im tiefsten Fall von seinem Gott nicht läßt, der ihm gebietet, Verträge zu halten, auch wenn der Feind sie ihm aufgab. Dies ist der fromme und geduldige König, der nur die Pflicht kennt und den stillen Stolz, die Würde der Krone.
Forster formt den Preußenkönig mit seinen königlichen Mitteln – ganz verhalten, ganz in sich gekehrt, ganz entsagend dem Flitter und der großen Geste des Mimen. Wir sehen ihn an der Hausorgel Bach spielen, wir sehen ihn beten, wir sehen ihn im inneren Kampfe mit seiner schlichten Frömmigkeit, als es gilt, einen Vertrag zu brechen. Forster bleibt auch hier der Meister des Königspiels, aber er zeigt uns eine neue Seite. Sein Friedrich Wilhelm ist auch einsam, auch voller Hoheit des wahrhaften Königs, aber er ist es in der Stille eines großen Leids, einer tiefen Gebeugtheit.
Gustav Ucicky hat mit seinen Schauspielern Werner Krauß und Rudolf Forster den Geist von 1812 heraufbeschworen ... Was dieses Schauspiel vom Mut der Verantwortung so besonders ergreifend macht – „wunderbar wird Gottes Ratschluß gerade am widerwilligen Werkzeug offenbar“: was Yorck da getan, war ja ein Stück im Stile Blüchers, Steins, Gneisenaus, Arndts, im Stile aller derer, die – eigentlich der Teufel holen sollte, der höchst verdächtigen „Modernen“, der „Jakobiner“ und Revolutionäre, jener Schwarmgeister, die hinter die Heiligkeit der ererbten Gewalten und Werte kühnlich ihr Fragezeichen setzen für eine neue deutsche Menschheit, die, mit dem fatalen Stein zu sprechen, Bürger geworden aus Untertanen!
Um so seltsamer mutet es an, daß vereinzelt auch Männer von untadelhaft nationaler Gesinnung an dem Film glauben herummäkeln zu müssen. Es sind vor allem die „Zünftigen“, und ihre Historikerherzen sind voller Groll darüber, daß die Regisseure und Schauspieler sich nicht mit aller peinlichen Genauigkeit an den geschichtlichen Verlauf der Tauroggener Konvention haben binden lassen. Man kann sich einer gelinden Heiterkeit nicht erwehren, wenn ein gelehrter Geschichtsforscher diesen

dann war das immer irgendwie ein Einsamer, wie Könige sind. Aber auch wenn Forster in anderen Masken vorüberschritt – immer war er ein Einsamer in seinem Reiche, ein König. Er wurde der Königspieler im Scheinreiche der Mimen, er beschwor ein Königtum, das es nicht mehr gab, er war der „Souverän“ kraft einer Haltung, einer Gebärde, eines Kostüms oft nur; aber er war immer imponierend einsam und herrschgewaltig, selbst wenn es eine verzweifelte Situation war, in die ihn der Dichter stellte.
Und nun sehen wir ihn wieder als einen der einsamsten Könige im Film, als Friedrich Wilhelm III. im „Yorck“-Film. Hier wird der reifende Forster, der Königspieler, nun ein anderer, ein Preuße, ein Fürst, dem ein fast zu schweres Schicksal auf die Schultern gelegt ist. Dieser König spielt nicht mit der Macht, spielt nicht mit den kühnen Gedanken einer neuen Zeit, die um ihn herum anbricht, träumt nicht von einem Reich, das er stiften will, kennt keinen Machthunger und keinen Glaubenskampf. Dieser König ist

Rudolf Forster als Friedrich Wilhelm III. in „Yorck“

Hertha Thiele, Hans Brausewetter, Veit Harlan und Heinz Klingenberg in „Die elf Schill'schen Offiziere“

Willi Domgraf-Faßbaender als „Theodor Körner“

Yorck, diesen Stein und alle diese eisernen preußischen Offiziere, die uns heute zu Stürmen der Begeisterung hinreißen, wie die Schuljungens abkanzelt, die ihre Lektion nicht genau gelernt haben. Das ist schon fast so, wie wenn im Weltkrieg mal ein hinter der eisernen Wirklichkeit etwas zurückgebliebener schrulliger Magister noch dann mit der Grammatik seinen Primanern drohte, wenn diese schon – das Deutschlandlied auf den Lippen – in den Granatenhagel hineinmarschierten.
Es ist ein echter Gesinnungsfilm geworden in des Wortes höchster Bedeutung. Die Gesinnung, die daraus spricht, lautet: über alles das Vaterland! Man ging hier konsequent vor und hat offen farbe bekannt, im Gegensatz zu anderen Pseudogesinnungsfilmen, die mit Rücksicht auf die verschiedenartige Zusammensetzung des Kinopublikums niemand verärgern wollten und dann „klugerweise“ die Gesinnungen 50:50 mischten.
Wie Weltgeschichte gemacht wird, zeigt dieser Film, und man muß seinen Schöpfern danken, daß sie den Mut fanden, gerade heute dem deutschen Volk ein Werk vorzusetzen, das nicht in Schönreden, sondern voll Tat und Aufrichtigkeit zu ihm spricht und in zeitfernen Bildern vielleicht an die Probleme unserer Tage erinnert.

*

„Die elf Schill'schen Offiziere.“ Rudolf Meinerts Neigung gehört seit langem einem starken großen Stoff, der in der nationalen Heldengeschichte seinen Platz hat und die Herzen der Deutschen bewegt: das Schicksal der elf Schillschen Offiziere. Vor Jahren (1926) hat Meinert den gleichen Stoff in einen stummen Film umgegossen. Heute stehen wir nun im Zeichen des Tonfilms. Trotz der neuen Möglichkeiten ist dem Regisseur schließlich aus dem großen Stoff doch nur ein Film der alten handwerklichen Schule gelungen, nur ein Bilderbogen aus historischer Reportage, theaterhaft und verniedlicht.
Frankreich war immer ein grausamer Henker, wenn es galt, deutschen Freiheitswillen niederzuhalten. Schlageter und die Ruhropfer sind Blutzeugen dafür; vor mehr als hundert Jahren waren es die Schillschen Offiziere, die in Wesel gemordet wurden. Im Tonfilm stehen sie nun noch einmal auf.
Mit der Figur Schills hätten der Filmdichter, der Regisseur, die Schauspieler und die Herzen der Kinobesucher aufgewühlt werden können. Nichts von alledem: die Figur Schills ist Nebenfaktor, die Historie flüchtig nachgemalt. Im Mittelpunkt steht, mit schwacher Beziehung, die Familienwelt eines preußischen Adligen und das Liebesidyll zwischen einem Schilleutnant und seiner Base. Erst später mündet die Handlung voll in ihr Thema ein, mit der Erschießung der tapferen Offiziere. Kurz vor dem Schluß wird der Film noch schnell ein Volksstück im besten Sinne des Wortes.

*

Wenn deutsche Jugend der Zeit von 1813 gedenkt, dann grüßt, durch Alter und Frische der Begeisterung am engsten verbunden, leuchtend das Bild des jungen Lützowers herüber: Theodor Körner. Des jungen Studenten und rasch berühmt gewordenen Dichters, der die Braut und eine glänzende Stellung am Wiener Hoftheater verließ,

Paul Wegener als „Marschall Vorwärts“

um zur Fahne zu eilen. Carl Boese inszeniert diesen Lebensabriß von der Studenten- über die Wiener Zeit bis zum Tode seines Helden in zahllosen Einzelbildern. Die Kritik hat den Film „Theodor Körner“ aber stark zerzaust:

„Manche Szenen kann man nur als läppisch bezeichnen, am schlimmsten jene, in der Theodor Körner mit seiner Braut Toni Adamberger beim preußischen Gesandten in Wien zu Gast ist; da beide sich vor Liebe nicht zu lassen wissen, wirft Toni ihr Taschentuch zu Boden, beide kriechen unter den Tisch und küssen sich herzhaft, während der am Tisch sitzende Gesandte natürlich ‚nichts merkt‘. Und das in einem ‚deutschen Heldenlied‘“ (Fritz Olimsky). Leider hat man auch hier erst in den Schlußszenen das richtige Kolorit getroffen. Der Entsetzensschrei der Toni Adamberger, dargestellt von der schönen Dorothea Wieck, bei der Nachricht vom Tode des Geliebten, ließ die Menschen im dunklen Kinohause zusammenfahren. Und bei Lützows Abschiedsworten an den Freund griff so mancher verstohlen zum Taschentuch.

Willi Domgraf-Faßbaender gibt den Helden mit Haltung und verträumter Sinnlichkeit, nur entspricht er in Maske und Spiel nicht dem Typ des deutschen Heldenjünglings, wie unsere Jugend sich einen Theodor Körner vorstellt.

*

Die Zeit von 1807 bis 1813 wird lebendig gemacht, vom Kampf um Lübeck an bis zu dem Sieg der Verbündeten über Napoleon bei Leipzig. In der Mitte dazwischen steht der volkstümlichste aller preußischen Generale: der Haudegen Blücher. Um ihn herum Napoleon, Kaiser Franz, Zar Alexander, der preußische König, Metternich und Yorck, Hardenberg und Scharnhorst in Geschichte und Anekdoten. Heinz Paul hält diese vielen Figuren mit starker Hand zusammen, ohne aus ihnen mehr als Marionetten in gespenstischem Theater einer beschworenen Vergangenheit zu machen.

Der künstlerische Wert des Films liegt in der geisterhaften Bewegung der Massen. Der Film schwelgt mit großen Komparsenheeren in Schlachtenbildern: der erbitterte Kampf um die Tore von Lübeck und vor allen Dingen die Völkerschlacht bei Leipzig. Die Kampfszenen lassen an Realismus nichts zu wünschen übrig und sparen nicht mit Pulverdampf. Major Georg von Viebahn war militärischer Berater.

Paul Wegener ist ein rein menschlicher Blücher: ehrlich und brav, polternd und knorrig, ein Patriot und Soldat. In seiner äußeren Erscheinung ähnelt er nicht dem Marschall Vorwärts, den wir von der Schulfibel her kennen, wohl aber in seinem Wesen. Wegener hat nach Jahren expressionistischer Darstellungsmanier endlich wieder zu sich zurückgefunden.

Keine belanglose Liebesgeschichte versucht, die historischen Ereignisse den üblichen Erfordernissen der Filmhandlung anzunähern. Mit dem Film „Marschall Vorwärts“, der einfach, hart, männlich, unsentimental ist, beginnt daher eine neue Ära des patriotischen Films: die Überwindung des patriotischen Kitsches.

Tönende Kriegsfilme

Es ist kürzlich ein Buch von Alois Funk „Film und Jugend“ (1934) erschienen, das den Film in zahlreiche Filmarten aufteilt. Es klassifiziert die Filme weniger nach den Inhalten als nach einigen Grundhaltungen der Seelen der Kinogänger. In dieser Einteilung steht an erster Stelle der „dynamische Film“. Unter diesem Sammelnamen werden alle Filme zusammengefaßt, in denen das Kraftvolle, Heldische und Starkbewegte im Vordergrund stehen. Dazu rechnen zunächst die nationalen Filme und Kriegsfilme, dann aber auch unter bestimmten Bedingungen die Kriminal- und Sensationsfilme.

In den nationalen Filmen findet das heldische Moment natürlich seinen reinsten und stärksten Ausdruck. Bei den patriotischen Stoffen im deutschen Film ging es teils um Darstellungen aus der preußischen Geschichte, die Friedrich der Große gemacht hat, oder aus den Befreiungskriegen, nicht zuletzt um Geschehnisse aus dem großen Weltkrieg.

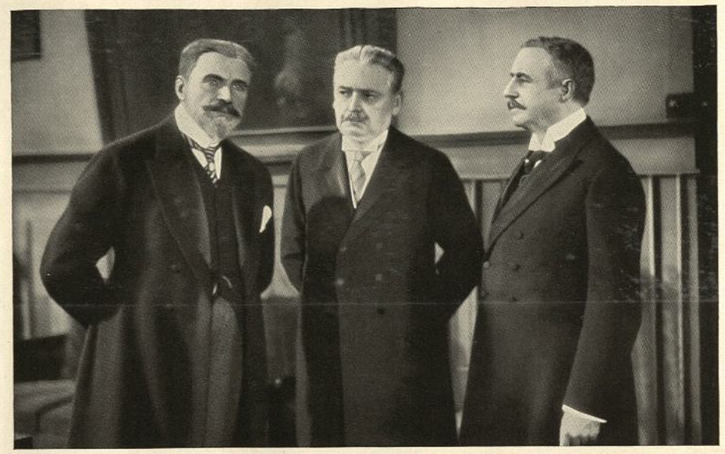
*

G. W. Pabst hat den ersten tönenden Weltkriegsfilm „Westfront 1918“ geschaffen und mit Bildern, Sprache, Tönen und den vier von der Infanterie (Fritz Kampers, Gustav Dießl, H. J. Moebis und Claus Clausen) die tragischste aller Tragödien einer Nation zu einem Filmwerk verwirklicht: draußen an der Front und daheim. Es geht um das Jahr 1918. Massentod, Massenhunger, Massenverelendung. Auf schwache Nerven wird keine Rücksicht genommen. So wird dieser Kriegsfilm ein Zeugnis gegen den Krieg überhaupt. Ein Hauch des Entsetzens weht aus diesem Film, der in seiner Endwirkung recht stark an den Remarqueschen Pazifismus erinnert.

*

In seinem „Dokumentfilm“ „1914“ hat sich Richard Oswald auch auf politischem Gebiet als Konjunkturritter versucht. Den Spender wissenschaftlicher Aufklärung von einst „interessieren“ plötzlich die letzten Tage vor dem Weltbrand. Standen ihm für Abtreibung, Homosexualität und Syphilis im Film einst Magnus Hirschfeld und Iwan Bloch zur Seite, so muß ihn jetzt Dr. Eugen Fischer, der Schriftführer des Reichstagsausschusses zur Erforschung der Kriegsschuld, beraten. Oswald ging gleich wieder auf das Ganze, so daß die erste Fassung der „kritischen 39 Tage“ von der Zensur verboten werden mußte. Der verbotene Film wurde umgearbeitet und die Entstehungsgeschichte des Weltkriegs „objektiver“ und „neutraler“ geschildert. Der Film hat keine Handlung. Er ist nur ein trockener, flüchtig hingeworfener Querschnitt durch amtliche Dokumente, durch die europäischen Kabinette. Oswald verläßt sich in seinem Mangel an Regiekunst wieder einmal auf seine prominenten Schauspieler: Reinhold Schünzel als Zar, Lucie Höflich als russische Kaiserin, Albert Bassermann als deutscher Kanzler, Oskar Homolka als Sasonow und Heinrich George als Jean Jaurès und andere.

*



Szenenbild aus dem Film „1914“ (Albert Bassermann als Reichskanzler Bethmann-Hollweg)

Szenenbild aus dem Film „Douaumont“

Ludendorff, Hindenburg und Oberstleutnant Hoffmann in dem Film „Tannenberg", dargestellt von Schauspielern

stärkeren Russen an den Masurischen Seen ausführten und Ostpreußen von den Eindringlingen retten konnten. Es ist wohl der genialste Feldzugsplan der deutschen Geschichte gewesen, der hier zur Durchführung gelangte.
Heinz Paul, sonst ein Spezialist und Routinier in Kriegsfilmen, wie er mit „Douaumont" bewiesen hat, hat mit „Tannenberg" einen schwachen Film gemacht: filmische Nachkonstruktion eines Schullesebuchs, reportagemäßig, didaktisch. Wo ist hier vor der grandiosen Kulisse das hinreißende dramatische und vor allem das bewegte filmische Element? Die Schlacht von Tannenberg wurde in Wirklichkeit durch die heroischen Märsche der Truppen gewonnen. Die graphischen Karten des Majors Georg von Viebahn im Film zeigen es. Die Filmbilder zeigen es nicht. Dafür zeigen sie eine belanglose novellistische Spielhandlung mit Hans Stüwe als Ulanenrittmeister und Gutsbesitzer, Käthe Haack als Gattin, Hertha von Walther und Viktor de Kowa als Liebespaar.
Es gehört ein ungewöhnliches Maß von Takt dazu, Männer der Gegenwart, deren Name und Bild ihren Mitmenschen als heiliges Symbol großer Taten fest ins Bewußtsein eingeprägt sind, der Maske und Gebärde von Schauspielern in einer Weise anzuvertrauen, daß aus ihnen kein Zerrbild wird. Ganze Teile des Films, die den deutschen Reichspräsidenten, Generalfeldmarschall von Hindenburg, zum Gegenstand hatten, sind daher der Zensur zum Opfer gefallen. So blieb man vor dem Peinlichsten bewahrt.

*

„Douaumont." Douaumont, das vielgenannte Fort aus dem Festungsgürtel um Verdun, ist schon deshalb typisch für den Weltkrieg, weil darin Deutsche und Franzosen kämpfen, die zahllosen Hilfskämpfer der Entente nicht in Erscheinung treten, und dadurch spürbar wird, um welche Tatsachen es eigentlich in dem Weltkrieg ging. Gerade dieser Ausschnitt, der sich bewußt auf das Dokumentarische beschränkt, läßt die tiefe Symbolik der Heldenkämpfe erkennen.
Man weiß, daß Fort Douaumont, das vor dem Kriege für genau so unerstürmbar gehalten wurde wie jeder andere Festungskopf von Verdun, durch einen kühnen Handstreich genommen wurde, dessen Leiter Hauptmann Haupt und Leutnant Radtke waren. Die beiden haben sich bei den Aufnahmen, deren Produktionsleitung in den Händen von Karl Günter Panter lag, zur Verfügung gestellt. So wurde ein Dokumentenfilm daraus, für dessen Regie Heinz Paul, der schon in einem U-Boot-Film seine Begabung für historische Stoffe bewies, sein Können einsetzte. Es galt, nichts als die schlichte Wahrheit ohne schmückendes Beiwerk zu berichten. Aber diese Wahrheit ist riesengroß, ist eine heroische Ballade von Tapferkeit, Heldenmut, Manneszucht, Treue, Vaterlandsliebe und Opferfähigkeit. Es ist der Film der vielen unbekannten Soldaten, die auszogen, ihre deutsche Heimat zu verteidigen.

*

Wir alle haben es miterlebt, als unter der Leitung von Hindenburg und Ludendorff unsere tapferen Feldgrauen den vernichtenden Schlag gegen die weit

Szenenbild aus „Kreuzer Emden"

Der Film „Kreuzer Emden" (Regie: Louis Ralph) ist vor mehreren Jahren als stummer Film gedreht worden (1926), der in Form einer rekonstruktiven Reportage die welthistorischen Fahrten des Kreuzers „Emden" von seiner Ausfahrt in Kiel nach den gelben Gewässern bis zu seiner Versenkung vor Keeling Island wiedergab.
Die fortgeschrittene Tonfilmtechnik ermöglicht es heute, zu Wasser und zu Lande, über der Erde und unter dem Meeresspiegel Tonaufnahmen zu machen. Deshalb sah man sich veranlaßt, die stumme Fahrt der „Emden" tonfilmisch etwas aufzufrischen, wobei man bewußt auf jede Ausschmückung, auf jede künstlerische Steigerung und Konstruktion dramatischer Ereignisse verzichtet hat. Man wollte den Helden unserer „Emden" ein filmisches Denkmal setzen, indem man die Taten sorgfältig und sachlich rekonstruierte.
Der Film dient der Erinnerung. Er will ein ernstes, schönes und bei aller Tragik stolzes Dokument des Ruhmes sein, der über der deutschen Flagge stand, wo sie während des Krieges auch wehen mochte, ob in Tsingtau oder am Skagerrak, ob vor Verdun oder im tiefsten Rußland.

Adele Sandrock und Rudolf Forster in „Morgenrot"

Rudolf Forster am Periskop in dem U-Boot-Film „Morgenrot"

*

Der U-Boot-Film „Morgenrot" ist nur ein Ausschnitt aus dem großen Drama zwischen 1914 und 1918, nur das Stückchen Schicksal eines einzigen Unterseebootes im Weltkrieg; aber die ganze Stimmung von damals ist darin, als Begeisterung der kleinen deutschen Stadt und als spröde und todesverachtende Lustigkeit der U-Boot-Leute.
Ein Kriegsfilm! Kleine deutsche Stadt im Jahre 1915. Ein paar Frauen, ein paar tapfere Männer. So war es! So wenig pathetisch, so simpel, so voller Angst, Stolz, Courage! Das Warten auf Nachrichten, das Großwerden der Augen, das langsame Erblassen in vielen Nächten ...
Wir sehen die Kleinstädterinnen, ein paar Frauen gleichsam wahllos aus der Millionenmenge des Volkes gegriffen und ein wenig ins Licht gerückt, ohne Beschönigung, ohne das verlogene Heldischsein gewisser Kitschdarstellungen. Da ist die Mutter, die schon zwei Söhne verlor und wegen des dritten ein Gesuch um Befreiung vom Kriegsdienst einreicht. Es ist die Mutter, die sich auflehnt, weil sie nicht mehr anders kann. „Mutter", sagt der Sohn, „was ist wichtig? Das Leben? Wir wissen's nicht. Das Unwichtigste halten wir für wichtig. Und das Wichtigste sehen wir gar nicht. Vielleicht ist der Tod das einzige Ereignis im Leben."
Da ist die andere Frau, junge verliebte Ehefrau, mit dem schalkhaften Lachen, das Tränen verbirgt. Und die dritte, die feine, spöttische, die ihre Liebe verhehlt und auch in Ängsten wartet, sich so verbunden fühlt, als wäre sie die Frau des Kapitänleutnants.
Der schlesische Dichter Gerhard Menzel, Träger des Kleist-Preises, steuerte den Dialog bei, also das sozusagen Psychologische; Freiherr von Spiegel hat die Idee gegeben, und der Regisseur Ucicky hat sie mit technischer Vollendung in Szene gesetzt. Ucicky zeigt auch mit diesem Werk wieder, daß er einer der wenigen Regisseure ist, die ihren eigenen Stil gefunden und folgerichtig entwickelt haben.

Rudolf Forster und Adele Sandrock geben dem Film die strahlende Wärme unvergeßlicher Menschen. Forster ist männlich, edel, bescheiden, ruhig, sicher. Eindringlich in ihrer Schlichtheit ist Adele Sandrock als Mutter des U-Boot-Kommandanten. Else Knott ist eine beglückende Verkörperung des deutschen Mädels, wie man es sonst selten so echt im Film zu sehen bekommt.
Der Film „Morgenrot" ehrt eine Waffe, der einstmals das Herz eines ganzen Volkes gehörte. Dieser Film ehrt die 6000 deutschen U-Boot-Leute, die aus 199 untergegangenen Booten nie zurückkehrten und auf dem Meeresboden heute noch und für ewig in ihren eisernen Särgen ausruhen: „Leben können wir Deutsche vielleicht schlecht", sagt der Kommandant Rudolf Forster, „aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft." Ein Werk zur Erinnerung und Mahnung, zum Glauben und zur Wiedergeburt!

Sepp Rist als „Reiter von Deutsch-Ostafrika"

*

Luis Trenker in „Berge in Flammen"

1934 – Jahr des Gedenkens an Gestaltung und Geschick der deutschen Kolonien! Vor 50 Jahren – 1884: durch die deutschen Lande und über alle Welt geht die Kunde, daß weit über den Meeren die deutsche Flagge aufgestiegen ist über Gebieten, die von nun ab unter des Deutschen Reiches Hoheit und Schutz stehen sollen.
In drei Jahrzehnten führt deutsche Art und Arbeit fernes Sonnenland und seine Völker empor. Schon spürt das deutsche Mutterland, wie segenspendende Kräfte von dorther seine Volkswirtschaft befruchten. Der Überfluß an Menschen und Gütern aus der deutschen Heimat wird aufgenommen und in nutzbringendem Austausch werden ihr unentbehrliche kostbare Werkstoffe dargebracht. Vor 20 Jahren – 1914: die Furie des Weltkrieges greift mit gieriger Faust hinüber über den Ozean nach den blühenden deutschen Tochterländern. Statt des Pfluges muß der Deutsche das Schwert führen zum Kampf um die zweite Heimat. Dem friedlichen Vorwärtsstreben gebietet der Krieg ein grimmiges Halt!
1914 standen die Deutschen in Ostafrika auf verlorenem Posten. Aber sie gaben sich nicht verloren. Die Frauen und Männer drüben am Kilimandscharo wollten nicht ohne weiteres preisgeben, was sie sich in den Jahren friedlicher Arbeit aufgebaut hatten. Immer war diese Kolonie Deutschlands Schmerzenskind gewesen. Die Opfer begannen schon kurz nach der Besitzergreifung durch Dr. Carl Peters im Jahre 1884 in den Kämpfen, die an die Namen eines Wissmann und Emin Pascha geknüpft sind. Dann hatten Deutsche und Engländer gute Nachbarschaft gehalten, waren, soweit es sich um weiße Interessen handelte, Bundesgenossen geworden. Bis der Weltkrieg sie schied und aus Freunden Feinde wurden. Die kleine Heldenschar Lettow-Vorbecks hielt gegenüber hundertfältiger Übermacht stand; ihr ist die Anerkennung in der ganzen Welt nicht versagt geblieben. Und wie bewährte sich die Ergebenheit der Askaris für den „weißen General". Damals, als die Männer verdurstend im Busch lagen, blieb so manche deutsche Farmersfrau tapfer auf ihrem Platz, um Haus und Hof zu halten; immer standen ihr die Schwarzen schützend zur Seite.

In den Rahmen dieses gewaltigen deutschen Kolonialgeschehens eingeschlossen ist des einzelnen Schicksal, das sich ihm auf dem deutschen Boden Afrikas erfüllt. Von Tausenden eines: „Die Reiter von Deutsch-Ostafrika." Dieser Film erzählt das Leben eines deutschen Pflanzers, der in der Hochzeitsnacht durch den Kriegsausbruch von der Seite seiner jungen Frau gerissen wird, sich mit einer Handvoll deutscher Reiter und Askaris tapfer mit den übermächtigen Gegnern schlägt, und – dem Verdursten nahe – durch den hingebenden Opfermut seiner Frau gerettet wird.
Ein Film von weißer und schwarzer Treue, von deutscher Mannhaftigkeit und edlem Frauentum. Das Schicksal der ganzen Kolonie, der zweiten Heimat, ist hier verkörpert im Schicksal des einzelnen.

*

Nachdem wir den Weltkrieg auf der Leinwand von fast allen Fronten her erlebt haben, schilderten ihn Karl Hartl und Luis Trenker in „Berge in Flammen" (1931), wie er sich in Tirol abspielte. Trenker hat tatsächliche Vorgänge des Ringens in den Dolomiten seinem Werke untergelegt. Die Patrouillengänge auf Schneeschuhen, der Kampf auf eisigen Berggipfeln, Sprengungen größter Bergmassive, die Überwindung von Lawinen und Schneestürmen durch die tapferen Soldaten sind eindrucksvolle und grandiose Augenblicke in seinem Film.
Filme haben oft ihr Schicksal. Am Morgen des 1. August 1914 machte sich ein Dolomitenführer mit einem Alpinisten auf, eine steile Tiroler Bergwand zu erklimmen. Am Abend desselben Tages war die Mobilmachung bekannt geworden – Dolomitenführer und Alpinist sahen sich nicht wieder bis – an einem Tage des August im Jahre 1923. Der Krieg hatte sie nicht nur auseinandergerissen, sondern im Kampf um Tirol in den Dolomitenbergen gegeneinandergestellt. Der Dolomitenführer trug den Namen Luis Trenker. Und derselbe Luis Trenker trat in die Reihen der Tiroler, als das unselige Weltenringen ihn gegen die Italiener führte. Die Hauptkämpfe spielten sich am Berge Lagazoi ab. Ein andrer Dolomitenbergführer namens Dimai kämpfte mit Trenker. Beide sahen Tag für Tag vom Gipfel der 2500 Meter hohen Felswand auf ihr Heimatdorf. In einer Nacht wagte Dimai eine sensationelle Skifahrt, um seiner Familie aufgesparte Lebensmittel zu bringen. Diese Fahrt auf rasenden Skiern, die Ungewißheit der andern, ob Dimai jemals wiederkommen würde (er kam wieder), der Kampf in den Dolomiten, die Sprengung des Berggipfels und der Kaverne, in der sie hausten – alles das gab Luis Trenker 14 Jahre später, im Februar 1931, Stoff zu einem Tonfilm: die Wirklichkeit als Filmhintergrund. Luis Trenker verwandelt sich in den Bergführer Dimai und filmt 14 Jahre später auf demselben Gipfel die erlebte Geschichte. Der Film beginnt mit dem 1. August 1914. Luis Trenker macht seine letzte Bergtour mit dem Italiener und schließt mit der jetzt vor acht Jahren wieder erfolgten Begegnung. Und der alte Bergführer Dimai lebt noch und wird sich sein verfilmtes Schicksal „Berge in Flammen" in einem Tonfilmtheater in Bozen angesehen haben.

*

Dem Film ist mit der Idee der organischen Volksgemeinschaft im neuen deutschen Staat eine gewaltige soziologische Funktion und Aufgabe zugewiesen worden. Er

Ein unbekannter Soldat (Ludwig Schmid-Wildy) aus „Stoßtrupp 1917"

hat mit allen seinen neuzeitlichen Techniken gegen jede gesellschaftliche und sittliche Zerstörung im eigenen Volk zu kämpfen. Er ist daher rücksichtslos in den völkisch-nationalen Dienst zu stellen, auch dann, wenn er einen Krieg darzustellen hat, dessen Ende mehr als 15 Jahre zurückliegt.
Alle Länder, deren Söhne für ihre Heimat an die Front gingen und draußen ihren Mann standen, haben einen Kriegsfilm geschaffen als Denkmal des Dankes, der Treue und der Anerkennung für die sechs Millionen Gefallenen. Der erste und große Film des unbekannten deutschen Frontsoldaten ist der „Stoßtrupp 1917", der beste Kriegsfilm in der Reihe seiner Vorgänger.
Soldaten der Wehrmacht, SS und SA schufen ihn. Sein Inhalt ist Zöberleins großem Kriegsbuch „Der Glaube an Deutschland" entnommen. Für die Regie sind verantwortlich der Schriftsteller und Ludwig Schmid-Wildy. Er steht unter der Schirmherrschaft der deutschen Kriegsopfer und ist dem Gedenken an die deutsche Armee, ihren Toten, Verwundeten und Heimgekehrten gewidmet.
Der Vorhang über der Leinwand geht langsam auseinander. Das Trommelfeuer brüllt in den Raum. Aus dem deutschen Millionenheer sehen wir nur eine Handvoll Menschen, die heroisch an allen Fronten des Weltkrieges ihr Leben einsetzen, den Stoßtrupp 1917 in der Schlacht an der Aisne, in den flandrischen Kämpfen und in der phantastischen Materialschlacht von Cambrai. Die Hölle ist los: die Ungeheuer der Tanks zermalmen und zer-

Freikorpskampf „Um das Menschenrecht“

quetschen Acker, Bäume und Menschen, Granaten schlagen ein, Schrappnells platzen in der Luft, teuflisches Giftgas strömt aus, zerbeißt die Augen und zerreißt die Lungen. So muß es zugegangen sein, als Gott die Erde aus dem Chaos schuf.

Die Männer vom Stoßtrupp stehen im engen Stollen, im Granattrichter, im Schlamm, im Wasser und warten auf das Angriffszeichen. Unbekannte Frontsoldaten, unbekannte Helden. Hier ist kein Raum für seelische Zartheiten, patriotische Hochstimmung und sentimentale Kriegsromantik. Hier soll mit der pazifistischen Verlogenheit jenes Tendenzfilms „Im Westen nichts Neues“ endgültig abgerechnet werden. Hier spricht nur der Heroismus der Tatsachen. Hier jauchzen und weinen Tagebuchblätter vom Leben und Sterben im Völkerringen. Keiner sollte seit diesem Film vom Krieg und Frieden zu sprechen wagen, der ein Trommelfeuer nicht miterlebt hat. Wenn zum Schluß in einer stillen und ganz unsentimentalen Szene der verwundete Engländer bei dem Weihnachtsbäumchen im deutschen Unterstand stirbt, so ist das vom Geiste der Worte Hitlers: daß auch nur die Soldaten des Weltkrieges das wahrste Soldatenwort vom Frieden zu sagen haben.

Viele Kriegsfilme sind in den letzten Jahren an uns vorübergezogen, aber keiner war so eindeutig und so kristallklar in seiner Linienführung wie dieser von Zöberleins Frontkämpfern: „Hier ist das Vermächtnis der Front niedergelegt ... Kämpfe und Schlachten stehen in historischer Treue wieder auf ... Gipfel und Abgründe stehen nebeneinander und immer die sturmfeste Treue der Kameradschaft dabei. Man hört das Herz der Front schlagen ...“

Weil Frontsoldaten in einer Kollektivarbeit dieses Werk schufen, sei keiner von ihnen mit Namen genannt. Der Geist des unbekannten deutschen Soldaten schwebe immer über diesem Film.

*

Hat Zöberlein in seinem „Stoßtrupp 1917“ den unbekannten Soldaten aus dem Schützengrabenloch des Weltkrieges den gebührenden Ehrenplatz eingeräumt, so ist der Film „Um das Menschenrecht“ das hohe Lied der Freikorps-Leistungen. Der Film ist gedanklich eine Fortsetzung des „Stoßtrupp 1917“.

In Deutschland ist Revolution! Die Front ist zerbrochen, mit ihr die Kompagnie, das Bataillon, das Regiment, das Heer. Die Frontsoldaten gehen auseinander – heimatlos, erwerbslos, zum Teil haltlos. Auch die vier Frontkameraden dieses Films. Der Künstler (Ernst Martens) jagt der Idee der Weltrevolution nach. Der zweite (Kurt Holm) sieht seine Familie hungern und tritt in die Reihen des roten Proletariats. Der dritte (Beppo Brem) geht unzufrieden auf seinen Bauernhof zurück. Der vierte, einst Student, wird Freikorpsmann (Hans Schlenck). Alle vier werden am Vaterlande irre. Überall lauert der Kommunismus, um schwache Seelen einzuschläfern und dann einzufangen.

In der Spanne des Nachkriegs ist keine Zeit zum Grübeln oder zum Studieren. Alles geht drüber und drunter. Jeder einzelne hat seine eigene Gesinnung: Reaktion, Liberalismus, Sozialismus, Bolschewismus, Rätediktatur, Parlamentarismus, Antisemitismus, Jobberei, Hunger, Elend, Leid – das deutsche Golgatha, in dessen Dunkel der Bruder den Bruder totschlug und selbst in die treuesten Herzen Zweifel und Verwirrung gesät wurden. Bis sich plötzlich ein bestimmter Begriff formt: frontsozialismus! Adolf Hitler! Nationalsozialismus!

Das zündet in den Reihen der Freikorpsmänner, die sich mit ihrem Blut zu einem felsenfesten Glauben an Deutschland verpflichtet fühlen. Diese Helden, keine Desperados, sondern Vorkämpfer, Wegbereiter, Patrioten richten mit ihren Leibern das lebendige Bollwerk gegen den Bolschewismus auf.

Dieser Tat wird in dem Film „Um das Menschenrecht“ mit Bildern von seltener Wucht, aufregend, atemberaubend, aufpeitschend ein ewiges Denkmal gesetzt. Zöberlein, einen der Besten des deutschen Schrifttums, rückt in die große Regiebegabungen ein.

Den ehrenhaften Frontsoldaten verkörpert Hans Schlenck, der Prototyp des jungen Freikorpskämpfers, ein ganzer Kerl, immer klar und sauber, immer beseelt von Glauben, Kraft und Willen, immer bestes Vorbild. Diese Soldatengestalt Hans Zöberleins ist der große Wurf des ganzen Filmwerkes.

Es steht ein unsichtbares Motto über diesem Tendenzfilm: „Vergeßt die namenlosen Kämpfer nicht, die Deutschland nach dem November 1918 gerettet haben!“ Und am Schluß des Films leuchtet in der feurigen Rede des Freikorpskämpfers, ohne daß der Name von Adolf Hitler genannt wird, doch schon die neue Straße auf, die der Führer dann von 1920 an ging. Wir warten auf den dritten Zöberlein-Film!

Der tönende Kriminalfilm

Die meisten amerikanischen Kriminalfilme sind Gangsterfilme – Verbrecherfilme im primitivsten Ausmaße. Fast immer spielt der Alkoholschmuggel die ausschlaggebende Rolle, und in den letzten paar hundert Metern stürmt ein Riesenaufgebot von Autos, Polizisten, Motorbooten und Maschinengewehren auf die Leinwand, die dazu beitragen, daß der „ehrenwerte Gentleman“ als Gangsterhäuptling entlarvt wird. Das sind Kolportagefilme. Auch in Deutschland werden Kriminalfilme genau so gern gesehen wie Kriminalromane gelesen – wenn die ethische Idee im Vordergrund steht, daß die Unterwelt mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden muß. In unseren tönenden Kriminalfilmen ist eigentlich von Beginn des Tonfilms an kein Gannovenkult zu finden. Der klassische deutsche Kriminaltonfilm ist schon immer eine Denksportaufgabe und löst damit hochwichtige sozialpädagogische Probleme. Besonders der scharfen Filmüberwachung im Dritten Reich ist es zu danken, daß Filme, die kriminelle Instinkte im Zuschauer erwecken könnten, niemals zu sehen sind. Der Kriminalfilm des Neuen Deutschland darf weder ein soziales Bild der Unterwelt entwerfen, noch sie frivol verherrlichen, er soll einzig und allein den Sieg der Volksgemeinschaft über das Verbrechen zeigen.

*

Der erste „tönende“ Kriminalreißer ist Johannes Meyers „Der Tiger“ (1930). Dieser Film erinnert an die großen Zeiten der Stuart Webbs und Joe Deebs, ist aber tausendmal spannender als die Detektivfilme vor dem Kriege, weil jetzt der Ton und das Wort ganz neue Effekte und Wirkungsmöglichkeiten schaffen. Schon hier stand Alfred Zeisler als Produktionsleiter im Hintergrund.

*

Der Kriminaltonfilm „Der Schuß im Tonfilmatelier“ (Regie: Alfred Zeisler) hat die Welt des Verbrechens ihrer falschen Romantik entkleidet und auf ein gewissermaßen bürgerliches Niveau zurückgeführt. Wie kam man zu diesem seltsamen Stoff?

Gerda Maurus und Harry Frank in „Schuß im Tonfilmatelier“

Karl Ludwig Diehl, Ery Bos, Theodor Loos und Fritz Odemar in „Schuß im Morgengrauen“

Unter den Bevorzugten, die die Erlaubnis hatten, die Ufa-Ateliers in Neubabelsberg zu besichtigen, befand sich eines Tages ein junger, damals noch unbekannter Schriftsteller: Kurt Siodmak, der Regisseur des Studiofilms „Menschen am Sonntag“. Ein Führer zeigte ihm die vielfältige Arbeit im Atelier vor dem Mikrophon; er sah den „Abhörraum“, in dem der Tonmeister die Töne „mixt“, damit sie eine richtige und möglichst gleichmäßige Klangfarbe bekommen; man zeigte ihm den „Recording-Raum“, wo die hochinteressanten und komplizierten Maschinen arbeiten, die

den Ton auf ein laufendes Filmband photographieren. Er besuchte die Vorführungsräume, die Bearbeitungsräume und noch vielerlei anderes. Als er sich verabschiedete, war er sehr still geworden und merkwürdig zerstreut! Zwei Tage später fand der Regisseur Zeisler auf seinem Schreibtisch ein kurzes Filmexposé mit dem Titel „Der Schuß im Tonfilmatelier", Verfasser Kurt Siodmak. In einem Begleitbrief schilderte er den ungeheuren Eindruck, den die künstlerischen und technischen Leistungen und das ganze uhrwerkhaft ineinandergreifende Getriebe auf ihn gemacht hätten; und aus der festen Überzeugung heraus, daß das ganze Milieu jeden Menschen interessieren müsse, sei der Filmentwurf entstanden, in dem er den Filmbetrieb mit einem Kriminalfall verknüpft habe, der so eigenartig sei, daß er sich ausschließlich in einem Tonfilmatelier und nirgend anders ereignen könne.

„Der Schuß im Tonfilmatelier" führt also in das interessante Milieu des Tonfilmateliers. Dieses Leben hinter den Kulissen hat immer wieder für alle Außenstehenden den Nimbus des Geheimnisvollen. Hier kommt hinzu, daß es sich um ganz neue und komplizierte technische Dinge handelt. Die Handlung ist ganz auf die Besonderheiten des Tonfilms abgestellt. Die Aufklärung eines Mordes gelingt nur mit Hilfe von Indizien, die an keiner anderen Stelle als eben im Tonfilmatelier zu finden sind:

Eine Frau wird durch einen Revolverschuß bei der Aufnahme im Atelier getötet. Die beiden Hauptverdächtigen hatten gerade mit dem Schießeisen zu mimen – aber sie waren es nicht. Wer war es? Einer, der sich verriet durch die Tätigkeit der Mikrophone vor der aufzunehmenden Szene. Die Technik als treuester Helfer in der Kriminalistik, das ist der Gedanke des Manuskriptverfassers. Alfred Zeisler tritt hier als Regisseur mit seinem zweiten Kriminaltonfilm hervor. Der Kriminalfilm – wie überhaupt jede Kriminalliteratur – kommt immer wieder, man hat diese Gattung schon oft totgesagt, sie ist nicht umzubringen, wenn sie auch selbstverständlich Modeströmungen unterworfen ist.

*

Unter Alfred Zeislers Regie ist nach Harry Jenkins Bühnenstück „Die Frau und der Smaragd" auch der Kriminalfilm „Schuß im Morgengrauen" entstanden. An seinen Filmen stehen stets Wallace und Al Capone Pate. Bessere Kriminalfilme haben auch die Amerikaner nicht gemacht. Gute Kriminalfilme sind überhaupt selten. Die nach einem Rezept langweilen uns, weil ihnen ihr Bestes fehlt, nämlich die Spannung. Und die willkürlichen verärgern uns, weil sie die Spannung zu weit treiben, uns mit Geschehnissen zu düster aufregen, denen wir eigentlich kein Recht zubilligen, uns zu verstricken und zu quälen. Für das rechte Gleichgewicht zwischen Spannung und Lösung, das uns als Spiel unterhält, kann der „Schuß im Morgengrauen" ein Beispiel sein.

Zeisler macht seine Detektivfilme ungefähr so, wie Frank Heller seine Detektivromane schreibt. Ein bißchen von oben herab und durchaus überlegen; aber handwerklich sind sie erstklassige Facharbeit. Sie sehen nur so leicht hingeworfen aus, in Wirklichkeit stecken schon Kopf und Herz dahinter. Zeisler hat in Deutschland den Kriminaltonfilm und sich selbst auf diesem Spezialgebiet durchgesetzt. Dadurch ist er eine filmgeschichtliche Figur geworden.

Karl Ludwig Diehl macht als Kriminalinspektor ohne Bizepsverherrlichung eine glänzende, frisch draufloshandelnde Figur, Hermann Speelmans einen prachtvoll wurschtigen Kommissar.

Vollkommen vom Klischee abweichend die Verbrecher. Theodor Loos, Fritz Odemar, Peter Lorre und Heinz Salfner spielen sie. Theodor Loos, der skrupellose Hysteriker, Peter Lorre, der infantile, degenerierte Säufer, Fritz Odemar, der kaltblütige, schmierig-elegante Gentleman-Verbrecher, und Heinz Salfner, der unzuverlässige Kantonist, der Verbrecher und Gesellschaft zugleich hinters Licht zu führen versucht.

*

Es liegt natürlich die Gefahr nahe, daß der Spezialist Zeisler mit weiteren Kriminaltonfilmen in ausgefahrene Gleise gerät. Der Film „Eine Tür geht auf" (1933) beweist, daß Zeisler dieser Gefahr dadurch sehr geschickt entrinnt, daß er seinen Kriminalkommissaren immer wieder eine neue Gestalt gibt. Sein gescheiter Kriminalkommissar Braumüller (Hermann Speelmans) geht nicht in selbstgefälliger Sherlock-Holmes-Art auf die Verbrecher los, sondern läßt Intuition, Klugheit, Erfahrung und auch Mißtrauen in die eigene Selbstsicherheit an der Aufklärung der Verbrechen mitwirken.

*

Im Neuen Deutschland ist es um den Kriminalfilm auffallend ruhig geworden. Es liegen aus den beiden letzten Jahren nur ganz wenige positive Leistungen vor. Die Filmhersteller fürchten anscheinend wegen der Sünden der Vergangenheit den Reichsfilmdramaturgen, die Zensur und die Justizbehörde von heute. Mit Unrecht, meint Regierungsrat Klütz, der Leiter der Justizpressestelle:

„Es ist selbstverständlich, daß es einen Rückfall in die Sünden der Vergangenheit bedeutet, wollte man den Verbrecher als Helden darstellen oder unvermeidliche Einzelfälle dazu benutzen, die Gefahr eines ‚Justizmordes' oder Fehlurteils nachzuweisen, vor denen vielleicht gerade in letzter Minute ein unwahrscheinlicher Zufall oder ein überraschendes Geständnis eines bisher fernstehenden bewahrt. Das wäre schlimmster Kitsch, gegen den sich mit Recht der Kampf aller verantwortungsbewußten Stellen richtet.

Ein grundlegender Fehler ist es, wenn man gerade für die Rolle eines Verbrechers einen beliebten Schauspieler einsetzt, für den das Herz seiner Verehrer und Bewunderer zittert, auch dann, wenn er sich in der Spielhandlung als Mörder, Einbrecher, Spion oder Erpresser betätigt. Ist es nicht viel besser, die Sympathien des Publikums statt auf den unglaublich wertvolle Perlen stehlenden Gentlemanverbrecher auf den für Recht und Sicherheit kämpfenden Kriminalbeamten zu lenken? Soll nicht viel eher der Kinobesucher einmal für einen Menschen zittern, der als Diener des Staates in gefahrbringender und oft abenteuerlicher Arbeit zum Wohle der Allgemeinheit seine harte Pflicht tut? Ist nicht dem üblichen Zerrbild des Richters ein kluger Menschenkenner, den zwar sein Beruf äußerlich hart gemacht hat, der es gewohnt ist, über Menschenschicksale zu entscheiden, und der sich dennoch ein mitfühlendes Herz und einen klaren Blick für Menschliches, allzu Menschliches bewahrt hat, vorzuziehen?

Man sage nicht, daß die aufgezeigten Möglichkeiten von der alten Schablone zu einer neuen führen müßten. Sie sollen nichts anderes als frühere Fehler erkennbar werden lassen und einen Weg zu neuen ergiebigen Quellen für gute und wirkungsvolle Kriminalstoffe zeigen."

Alles kehrt wieder

Walter Slezak und Hans Mierendorff in dem Stummfilm „Mein Leopold"

„Alles kommt wieder!", heißt es in einem einst sehr populären Schlager Nelsons. Das trifft besonders auf die Filmherstellung zu, wenn die Stoffe ausgehen. Und so konnte es nicht ausbleiben, daß viele stumme Filme der letzten zwanzig Jahre im Tonfilm ihre Auferstehung feiern. Aus der allerersten Stummfilmzeit her erinnern wir uns noch der Verfilmung von Paul Lindaus Schauspiel „Der Andere". Damals nannte man so etwas „Autorenfilm". Johann Brandt hat aus diesem alten Stoff 1930 einen Tonfilm gemacht – diesmal aber einen psychoanalytischen Film, mit Fritz Kortner als Staatsanwalt (im stummen Film Albert Bassermanns erste Filmrolle).

Auch andere Stummfilmerfolge haben sich, seitdem der Tonfilm herrscht, gern den Gesetzen der tönenden Leinwand angepaßt. Selbst das Lubitsch-Lustspiel „Die Firma heiratet" ist noch einmal als Tonfilm herausgebracht worden (Regie Carl Wilhelm, 1931). Vor mehr als zehn Jahren war „Der Mann ohne Namen" ohne Zweifel einer der amüsantesten Abenteurerfilme. E. A. Dupont hat die Hauptmotive des stummen Films zu dem tönenden „Peter Voß, der Millionendieb" (1932) umgearbeitet.

*

„Mein Leopold" – die Geschichte vom feschen Leopold, der durch Leichtsinn seinen ehrenwerten Vater, den Schuhmacher Weigelt, um sein ganzes Geld bringt, ist ein alter zugkräftiger Bühnenschlager und auch in einem stummen Film vor vielen Jahren behandelt worden.

Im stummen Film spielte Walter Slezak den Leopold und Hans Mierendorff den besorgten Vater, im Tonfilm (1931) Max Adalbert den Schuhmacher und Harald Paulsen seinen Sohn, während Gustav Fröhlich den Gesellen und jugendlichen Liebhaber mit dem streng bürgerlichen Einschlag darstellte. Man hat das etwas antiquierte, verstaubte Volksstück mit all seiner rührseligen Romantik für den Tonfilm nicht nur neu aufgeputzt, sondern auch sonst vollständig umgemodelt, besonders im Dekorativen und natürlich für den Tonfilm im Musikalischen.

*

„Der Tunnel" – Bernhard Kellermanns Roman „Tunnel" ist zum ersten Male im Jahre 1914 verfilmt worden, zum zweiten Male kurz nach Kriegsende. Fritz Lang spielte einige Jahre später mit dem Gedanken einer dritten Verfilmung, aber er entschloß sich dann zu „Metropolis". Paul Hartmann spielt in dem Tonfilm den genialen Konstrukteur des kühnen Unternehmens. Leider hat die Regie aus ihm kein von seiner Idee besessenes Genie, sondern nur einen Arbeiterführer gemacht. Gustaf Gründgens, der den S. Woolf spielt, ist nicht der fette Emporkömmling des Romans, sondern ein schlanker, skeptischer Herr, ein mephistophelischer Ivar Kreuger. Lloyd, der im Roman aussieht wie eine Bulldogge, erhält die markanten Züge eines Max Weydner.

Max Adalbert und Harald Paulsen in dem Tonfilm „Mein Leopold"

Wie die Typen, so hat auch die Handlung, von dem Regisseur Kurt Bernhardt gestaltet, allerlei Änderungen erfahren. Das Drehbuch des Tonfilms trägt vor allen Dingen der technischen Entwicklung der letzten zwanzig Jahre Rechnung, denn als 1914 der stumme Film „Tunnel" erschien, gab es noch keinen Zeppelin-Südamerika-Dienst und keine Ozeanüberquerung mit dem Flugzeug.

Für die Hauptdarsteller bleibt wenig Raum, denn der Bohrtum, der Tunnel, die Maschinen, die Explosionen, die Arbeitermassen erdrücken die Einzelmenschen: die technischen Dinge und die Masse Mensch sind die Helden des Films. Bohren und Sprengen geben dem neuen Film „Der Tunnel" seine Melodie für ein Heldenlied der Arbeit.

*

Der stumme Film hat sich einst des Romans „Die Finanzen des Großherzogs" von Frank Heller bemächtigt, der tönende wagt sich noch einmal an die Gestaltung des jugendlichen Herrschers (Viktor de Kowa) eines Inselländchens heran, das um 1900 herum mehr Schulden als Bewohner hat.

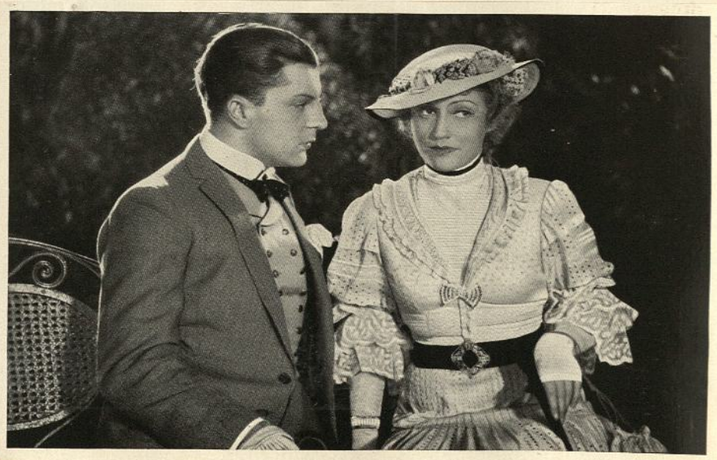
Also wieder eine Operette alten Stils? Keineswegs. Ein Zauberer hat aus dem Stoff eines der reizendsten und scharmantesten Lustspiele, fast sogar einen Märchentraum, gemacht: Gustaf Gründgens, der von der Sprechbühne und Oper kommende Regisseur.

„Das mag vielleicht auf den ersten Blick ein wenig paradox klingen, denn sonst haben wir gerade immer betont, daß der Film seine eigene Gesetzmäßigkeit habe und sich gerade dadurch sehr wesentlich vom Theater unterscheide.

Der Regisseur Gustaf Gründgens hat den Mut gefunden, die ganze Handlung im Atelier aufzunehmen, und er erzielt dadurch eine wunderbare Stileinheit, eine bis ins kleinste abgetönte, dem Stimmungsgehalt der Handlung entsprechende Atmosphäre, daß man geradezu von kammerspielartiger Feinheit sprechen möchte, worunter man sich aber beileibe keine ‚langweilige Gediegenheit', sondern eine beneidenswerte, komödienhafte Leichtigkeit vorzustellen hat, beinahe etwas, was irgendwie mit französischem ‚Esprit' verwandt ist; ich meine damit jene leichte Hand, die man bei uns Deutschen nicht gerade allzuoft findet. Kurz, dies ist in erster Linie ein Regiefilm, eine ungewöhnlich feinsinnig in dem sujetgemäßen Stil geleistete Ziselierarbeit" (Fritz Olimsky). Gustaf Gründgens, das stärkste und vielseitigste Talent der jungen Generation, rückt mit diesem Film in die erste Reihe der deutschen Filmregisseure.

Paul Hartmann in dem Tonfilm „Der Tunnel"

Harry Liedtke und Mady Christians in dem Stummfilm „Die Finanzen des Großherzogs"



Viktor de Kowa und Hilde Weißner in dem Tonfilm „Die Finanzen des Großherzogs"

*

Es gab einen stummen Film „Hanneles Himmelfahrt". Regisseur war Urban Gad, Margarete Schlegel das Hannele, Theodor Loos der Lehrer Gottwald, der Herr Jesus im Fiebertraum. Dieser stumme Film hatte seinen ehrenvollen Rang unter den Bearbeitungen von Hauptmanns Dramen für das Kino, etwa neben der „Rose Bernd" der Porten, neben Zelniks „Webern". Thea von Harbou hat sich im Zeichen des Tonfilms nochmals an das „Hannele" gewagt. Von ihr rührt das Tonfilmmanuskript her, sie führt auch die Regie.

Von Gerhart Hauptmanns Traumdichtung hat Thea von Harbou nur den Stoff übernommen. Sie kann auch hier wieder ihre eigene Phantasie schwer zügeln. Immer wieder entzündet diese Frau ihre Gestaltungskraft am Irrealen. So stieg sie also wieder mit Kamera und Mikrophon in den Brunnen der Märchenwelt hinab und gestaltete den Wirklichkeitstraum des Dichters um in eine Märchenästhetik, in ein Mittelding zwischen dem Realistischen und dem Transzendentalen des dichterischen Gespinstes. Das ist ihr auf jeden Fall filmisch gut gelungen: aus dem irdischen Hannele bei Hauptmann hat Thea von Harbou eine kleine, zarte Heilige gemacht. „Bei Hauptmann: Kampf zwischen Brutalität und Seele, bei Thea von Harbou: Spiel der Sentimentalitäten. Bei Hauptmann entspringt aus diesem Kampf gegen die Amoral die Weltflucht des Schwächeren, bei Thea von Harbou wird das Spiel zur bildhaften Plauderei. Bei Hauptmann unheroisches, posenloses Wort, bei Thea von Harbou filmischer Pomp."

Die knospenhafte zwölfjährige Inge Landgut spielt das Hannele, das auf der Sprechbühne stets von einer erwachsenen Schauspielerin dargestellt worden ist. Das Kind aber war gerade ein filmischer Gewinn, denn Kinder sind im Film stets wirksam, ihr Spiel und ihre Mimik sind noch ursprünglich, natürlich. Der große Künstler Theodor Loos spielt auch im Tonfilm wieder den männlich ernsten Lehrer Gottwald, Rudolf Klein-Rogge den vertierten Peiniger seines Kindes, und die mütterliche Käthe Haack zeigt eine gütige schlichte Schwester Martha. – Ein Film für Kinder oder Erwachsene? Die Frage muß offen bleiben!

*

In der tönenden „Czardasfürstin" hat der Regisseur Georg Jacoby unter Beweis gestellt, daß aus dem verschliffenen Operettenstoff von den „Mädeln vom Chantant" ein recht guter Film werden kann, wenn alle Darsteller jenseits der verkitschten Operettenwelt stehen und immer und überall filmisch Distanz zu ihr halten. Diese Distanz muß schon im Manuskript und erst recht bei der Regie deutlich werden. Das ist hier der Fall. Das Stoffliche der alten Operette ist tüchtig aufgelockert, will sagen: filmisch geformt worden. Alles Sentimentale wurde nicht nur gemildert, sondern vor allen Dingen durch kräftigen Humor, durch allerlei ironische Witze niedergehalten. So ist vom Wort her zunächst frischer Wind in das alte Thema hineingebracht worden und schließlich auch vom bewegten Bild her, in das die üblichen Gesangsszenen der Operette filmisch aufgelöst wurden. Ein technisch interessantes Beispiel dafür: das komische Liebespaar bleibt im Fahrstuhl stecken und wird an einem Seil durch den Schacht in die Höhe gezogen. In dieser lebensgefährlichen Lage singen die beiden: „Machen wir's den Schwalben nach, bau'n wir uns ein Nest!", d. h. ein Couplet ist in bewegtes Filmgeschehen verwandelt, was dem stummen Film natürlich nicht möglich war. – Die Titelrolle spielt Marta Eggerth in schöner, graziöser Linie. Die Künstlerin ist seit ihrem Zusammenspiel mit Kiepura ganz offensichtlich gewachsen. Sie rührt ans Herz mit ihrer schlichten Eindringlichkeit in den leicht zur Sentimentalität verführenden ernsten Szenen; tanzt in strahlender Fröhlichkeit durchs Bild – ein echter Pußtastar. – Hans Söhnker, hochgewachsener Husarenoffizier, ist leider mehr Tenor als Schauspieler: eine Magazinschönheit. Die neue Darstellerin Inge List überrascht durch ihre spitzbübische Wendigkeit.

*

„Charleys Tante" ist eines der erfolgreichsten Theaterstücke der dramatischen Weltliteratur. Der amerikanische Stummfilm war ein großes Leinwanderlebnis. Dem Regisseur R. A. Stemmle verdanken wir den deutschen Tonfilm „Charleys Tante" mit Paul Kemp als „Tante". Er spielt im Stil des englischen Originals, spielt eine ältere, spinöse Dame, er spielt sie ein wenig melancholisch – ganz im Gegensatz zu jener Bühnenschöpfung, die Werner Krauß vor einigen Jahren daraus machte, der die Tante als eine lebenslustige, sogar mondäne Vierzigerin spielte.

Paul Kemp als „Charleys Tante" mit Erik Ode und Albert Lieven

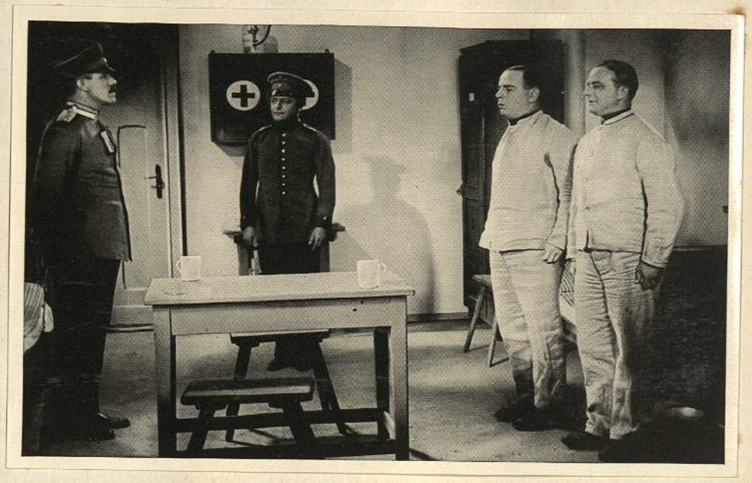
Inge Landgut und Käthe Haack in dem Tonfilm „Hanneles Himmelfahrt“

Liane Haid als Csardasfürstin (Stummfilm)

Marta Eggerth als Csardasfürstin (Tonfilm)

Militär-Groteskfilme

Alles kehrt einmal wieder! Auch die alten Rekruten- und Kasmarekfilme aus der Stummfilmzeit feiern „geräuschvoll“ Auferstehung und vergrämen alle diejenigen, die im deutschen Film mehr sehen wollen als eine freche Unterhaltungskonfektion. Mit „Drei Tage Mittelarrest“ (1930), einem Schwank aus einer kleinen Vorkriegsgarnison, fing das tönende Militärlustspiel an. Der Spezialist in Militärschwänken, Carl Boese, nennt es „Kasernenzauber“ (1931), wenn der gestrenge Korporal mit dem Schlager „Zu jedem Unterrock gehört ein bunter Rock“ dem Husaren ins Gehege kommt und ihm die fesche Minna und die neckische Rosl ausspannen will. Wieder die handfeste Derbheit wie bei „Drei Tage Mittelarrest“. Felix Bressart gibt in „Der Schrecken der Garnison“ (1931) den blöden Rekruten, den die Infanterie zu den Husaren schickt und der mit der Reiterei nicht fertig werden kann. In „Wenn die Soldaten...“ (Regie: J. und L. Fleck, 1931) spielt Hermann Thimig den tollen Leutnant, der mit seiner Schwadron in ein kleines Nest strafversetzt worden ist. Immer wieder konnte der Militärschwank die Kinogänger in lustigste Stimmung versetzen. In „Dienst ist Dienst“ (Regie: Carl Boese, 1931) ist Fritz Schulz ein vertrottelter Kaczmarek, der weiter keine Aufgabe hat, als nur alles zu verwechseln und alles durcheinander zu bringen. Und dann kam Weiß Ferdl als „Mutter der Kompagnie“ (Regie: Franz Seitz, 1931), als Feldwebel in der Manöverzeit mit allen ihren Liebesaffären und -verlegenheiten, die wir aus den Militärhumoresken des Freiherrn von Schlicht kennen.



Die Rekruten Fritz Schulz und Paul Heidemann in „Dienst ist Dienst“

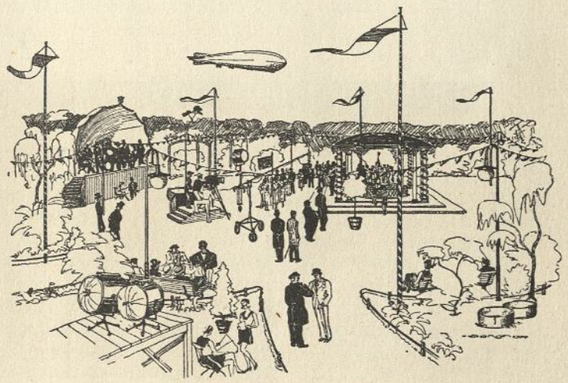
Fritz Kampers, Paul Hörbiger und Lucie Englisch in „Reserve hat Ruh“

Die Flut der Militärfilme ist immer weiter im Steigen, von einem Abebben nichts zu spüren: „Schön ist die Manöverzeit“ (Regie: Erich Schönfelder, 1931), „Reserve hat Ruh“ (Regie: Max Obal, 1931), „Die Schlacht von Bademünde“ (Regie: Ph. L. Mayring) u. a. m. Eine neue Note in der Serie der Militärschwänke brachte der Typ des Einjährig-Freiwilligen, der schon vor dem Weltkriege oft eine humoristische Rolle gespielt hat.

Der Filmproduzent erinnerte sich, als die Stoffe für die Militärgroteske immer mehr ausgingen, daß in friedenszeiten die Bühnenposse „Der Stolz der 3. Kompagnie“ mit dem rheinischen Komiker Hartstein in der Hauptrolle immer und überall wahre Lachstürme erzeugt hatte. Bei einer Verfilmung dieses Stückes (Fred Sauer, 1932) war also der Erfolg von vornherein sicher, besonders weil Heinz Rühmann den Infanteristen Dieskelbeck spielt.

Als Felix Bressart nicht mehr recht zog, kam der langnasige Siegfried Arno an die Reihe, der den „Schönsten Mann im Staate“ zu spielen hatte (Regie: Carl Boese, 1932). Immer wenn man glaubte, das Gebiet der Militärschwänke sei nun wirklich endlich abgegrast, frischte man schnell

noch einmal die ältesten Kasernenwitze und komischen Situationen aus dem vorzeitlichen Kasernenhof auf. So wurde der Film „Ja, treu ist die Soldatenliebe" (Georg Jacoby, 1932) auf die Komik von Fritz Schulz gestellt, der hier sogar in Frauenkleidern seinem quecksilbrigen Humor die Zügel schießen läßt.
Nachdem das Fußvolk im Militärschwank seine Schuldigkeit voll und ganz getan hatte, kam natürlich die Reiterei an die Reihe: „Drei von der Kavallerie" (Carl Boese, 1932).
Es war schon eine schlimme Zeit.
In diesem traurigen Kapitel über die Militär-Groteskfilme soll noch eine lustige Geschichte Platz finden, die sich anläßlich der Aufnahme des Films „Die Schlacht von Bademünde" zugetragen hat.
Was bestimmt keiner Filmgesellschaft gelungen ist, glückte, man kann ruhig sagen, fiel der Ufa vom Himmel.
Am Tag des Zeppelin-Arktisfluges wurde auf dem großen Ufa-Gelände für die Militärgroteske „Die Schlacht von Bademünde" die imposante Brunneneinweihung des „Götterspudels" vorgenommen. Sämtliche Honoratioren von Bademünde, mit den „aufrechten Jungfrauen" an der Spitze, standen, Spannung im Gesicht, und warteten auf die feierliche Einweihung des Kurbrunnens. Bürgermeister Hans Waßmann, vom Reinhardt-Theater, hält die Sektflasche in der Hand.
Nummerntafel und Synchronisationsklappe sind verschwunden, die Aufnahme soll beginnen. Da hörte man ein leises Surren. Der Tonmeister in seiner Box telephoniert:
„Ich höre Geräusche."
Der Regiestab schaut links, rechts, nach unten und oben und bemerkt die Störung.
Aus den Wolken hervor, majestätisch, schwirrt Deutschlands Stolz, der Zeppelin, in seiner silbernen Hülle.
„Die Aufnahme geht weiter", ruft der Regisseur Mayring, und Hans Waßmann erfaßt die Situation, und in seinen vom Manuskript vorgeschriebenen Einweihungsspruch flechtet er, ohne daß ihm jemand etwas gesagt hat, die Worte: „In diesem glorreichen Augenblick, wo über uns der berühmte Zeppelin in den Lüften windelt, pardon, in den Winden lüftet, taufe ich dich auf den Namen ‚Götterspudel'." – Und als hätte der Luftschiffführer geahnt, daß von ihm die Rede war, fuhr er über die Dekorationen, so daß beide Kameras die riesengroße Silberzigarre im Einweihungsfeierbild festhalten konnten.
Selbstverständlich wäre eine Nachaufnahme oder eine Wiederholung nicht möglich gewesen, denn am nächsten Tage, als man die Muster ansah, war der unfreiwillig, begeistert empfangene Komparse schon am Nordpol. Ich glaube, daß kein anderer Film einen solchen seltsamen Komparsen aufweisen kann.



Der Zeppelin als Filmkomparse

„Unangenehm aber wäre es gewesen", meinte ein Atelierarbeiter, „wenn der Zeppelin über die Prachtbauten von dem Film ‚Der Kongreß tanzt' geflogen wäre, denn – zur Zeit Metternichs gab es doch noch keine Zeppeline."
Richard Bie und Alfred Mühr sitzen in ihrem Buch „Die Kulturwaffen des neuen Reiches" noch nachträglich über die Militär-Groteskfilme zu Gericht und sprechen ein Urteil, das uns allen aus dem Herzen kommt:
„Hier sind die Militäreinakter der Stettiner Sänger aus der Vorkriegszeit ins Tonfilmische übersetzt worden, wobei sich übrigens die scheinheiligen Absichten der Spekulation, der geschäftspolitischen Konjunktur und der liberalistischen Zersetzung decken. Man erzeugt Paradestolz für Dienstmädchenromantik und Stammtischwitze, man umgeht den Weltkrieg und das Schicksal der Front, man erzielt unfreiwillige liberalistische Vorurteile im Stil des Simplizissimus. An die Stelle des Gehorsams tritt der Drill, an die Stelle der Disziplin der Militärulk und an die Stelle des Dienstes die Charge.
Es ist kennzeichnend für die bürokratische Handhabung der Filmzensur, daß auf diese Vorgänge überhaupt nicht geachtet wurde.
Zur selben Zeit, als der Film ‚Drei Tage Mittelarrest' gedreht wurde, erweiterte man die Zensurgründe des deutschen Lichtspielgesetzes. Kam man bisher mit dem Schutz des religiösen Empfindens, der Sitte und des deutschen Ansehens aus, so wurde nun auch die ‚Gefährdung lebenswichtiger Staatsinteressen' unter die Aufsicht der Filmbehörde gestellt. Formaljuristisch betrachtet, hatte man einen neuen Zensurparagraphen gewonnen, aber noch immer keinen Maßstab für die künstlerische und sittliche Gesamtbewertung eines Films. Nur so konnte es geschehen, daß in ‚Drei Tage Mittelarrest' jene Szene stehenblieb, in der ein Dienstmädchen vor versammelter Kompagnie vergebens Spießruten laufen muß, um den Vater ihres unehelichen Kindes wiederzuerkennen. Vor lauter formalen Vorschriften, Maßregeln und Begriffsbestimmungen übersah die Behördenseele der Filmzensur sowohl die menschliche wie die künstlerische Entwürdigung dieser Szene, die jedes ursprüngliche Gefühl aufs tiefste beschämt. Ausgerechnet die Vereinigten Staaten mußten darauf aufmerksam machen, daß hier ‚das Schicksal einer unglücklichen Mutter auf schamlose Weise verhöhnt' wurde. Während die deutsche Staatszensur auf der Suche nach neuen Verbotsgründen war, verbot Amerika einen Film, der unter den Augen dieser Staatszensur entstand und dem deutschen Ansehen entscheidenden Schaden zufügte."
Das neue Deutschland wird von nun an dafür sorgen, daß das alte und neue Militär in unserem Vaterlande vom Film nicht mehr lächerlich gemacht wird.

Drei Sprachen und eine Tonfilmidee

Zur Zeit des stummen Films wurde in Deutschland ein einziges Manuskript gedreht, das deutsche Manuskript, und sollte der Film in Ländern fremder Zonen laufen, so wurden die deutschen Zwischentitel in die betreffende Landessprache übersetzt und die fremdsprachigen erklärenden Texte in die für das Ausland bestimmte Filmkopie dort eingesetzt, wo die deutschen Erklärungen standen. So wurde die Internationalität des stummen Films bestens und völlig gesichert.
Mit dem Aufkommen des Tonfilms war es mit dieser einfachen Methode jäh zu Ende. Anfangs konnte man zwar noch deutsche Tonfilme mit den am unteren Rand des Filmbildes einkopierten fremdsprachigen Zwischentiteln ins Ausland exportieren und umgekehrt, weil der Tonfilm etwas Neues war und einer tiefgründigen Kritik noch nicht unterlag. Anfangs freute man sich, wenn oben auf der Leinwand überhaupt jemand sprach oder sang, gleichgültig ob in deutscher, französischer oder englischer Sprache. Im „Singing fool" sprach und sang Al Jolson in der ganzen Welt englisch, und die meisten Kinogänger in Deutschland verstanden ihn nur aus den einkopierten deutschsprachigen Titeln am unteren Rand des Filmbildes.
Mit diesen einkopierten Zwischentiteln, deren Lesen sehr ablenkt und ermüdet, verloren die amerikanischen Filme in Europa immer mehr an Umsatzterrain. Hollywood sah sich immer deutlicher in seiner Film-Weltvormacht bedroht. Es ließ daher die amerikanisch gedrehten Filme „nachsynchronisieren", was bedeutet, daß die Monologe, Dialoge und Lieder von Darstellern der betreffenden Landessprache möglichst in Übereinstimmung mit den Mundbewegungen auf dem Urfilm nachgesprochen und auf übereinstimmenden Ablauf zwischen Bild und Ton gebracht wurden.
Die künstlerische Aufgabe bei der Synchronisation geht über das rein technische Ziel, den Tonfilmdialog vokalgerecht zu machen und den Sprechbewegungen des Bildstreifens anzupassen, hinaus und fordert tiefes und feines Sprachverständnis, intuitives Einfühlen in das Charakteristische der zu bearbeitenden Sprachen, oft künstlerisches Nachschaffen in der fremden Sprache, wo die technisch angepaßte Übersetzung dem Wesen und künstlerischen Gehalt der dargestellten Szene nicht gerecht werden kann.
Die Internationalität des Tonfilms war selbst mit der technisch vollkommensten Nachsynchronisation nicht etwa ideal gesichert. Besonders in Deutschland hat man sehr bald erkannt, daß es mit dem Nachsynchronisierungssystem nicht für alle Ewigkeit gehen wird, sofern man für seine Filme Weltgeltung beanspruchen wollte. Man hat sich dann bei uns auch sehr schnell darin zurechtgefunden, einen einzigen Film in zwei oder drei lebenden Weltsprachen gleichzeitig aufzunehmen. Man dreht mehrere „Fassungen", wie der Fachausdruck lautet: eine deutsche, eine französische und englische Fassung. Der Tonfilm hat hierbei dem Wörterbuch der Filmkunst ein bisher unbekanntes Wort eingegliedert: Version. Version heißt nichts anderes, als daß in der gleichen Dekoration nacheinander deutsche, französische und englische Schauspieler ihre Szenen spielen. Dabei ist der Text der Version nicht etwa wörtliche Übersetzung des deutschen Manuskriptes, sondern wird jeweils dem spezifischen Empfinden des Landes angepaßt.
Dafür ein interessantes Beispiel:
Selten ist bei einem Tonfilm die Verschiedenheit der Mentalität dreier Weltvölker so stark hervorgetreten wie bei der Arbeit an den drei Fassungen des Tonfilms „F. P. 1 antwortet nicht". Dieser Film wurde unter der Regie von Karl Hartl deutsch, französisch und englisch gedreht. Eine der wesentlichen Hauptrollen ist die des Ellissen, eines Fliegers, der die erste Landung auf der F. P. 1, der Flugplattform Nr. 1, im Atlantischen Ozean zwischen London und New York ausführt. Nun ist die Vorstellung von einem bekannten Sportflieger, der schon Rekorde aufgestellt hat, in den einzelnen Ländern grundverschieden. Das zeigte sich am klarsten an dieser Rolle. In der deutschen Fassung spielt sie bekanntlich Hans Albers, in der französischen Charles Boyer und in der englischen Conrad Veidt. Schon diese Verschiedenheit der Auffassungen brachte es mit sich, daß auch die Drehbücher in ihrer Transponierung in die verschiedenen Sprachen voneinander in dem Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen erheblich abweichen.
An einem der letzten Drehtage des Films hat diese Änderung in der Haltung des einzelnen eine sehr klare und zufälligerweise amüsante Formulierung gefunden. Eine

Der deutsche (Albers), englische (Veidt) und französische (Boyer) Flieger in „F. P. 1 antwortet nicht"

Heinz Rühmann und Lilian Harvey in der deutschen Fassung des Tonfilms „Einbrecher“

Dieselbe Szene der französischen Fassung mit französischen Darstellern in der deutschen Dekoration

lieber Hartl, wenn sich dieser Dialog automatisch mit jeder Fassung weiterhin verkürzen würde, so hätte der spanische Ellissen überhaupt nichts mehr zu sagen. Ein chinesischer Ellissen würde dann aber sicher in dem ganzen Film überhaupt nicht mehr mitspielen.“

Es gibt „mehrsprachige“ Schauspieler und Schauspielerinnen, die in der deutschen und französischen oder in der deutschen und englischen Fassung die gleiche Rolle spielen. Da heißt es also, nicht nur zwei Rollen lernen, da heißt es auch, sich umstellen auf den anderen Partner und auf die ganz andere Einstellung eines fremden Landes. Lilian Harvey hat auf diesem Gebiet wohl das Höchste geleistet. Sie hat in ihren großen Filmen die Hauptrolle in der deutschen, englischen und französischen Fassung gespielt. Das bedeutet perfekte Beherrschung von drei Sprachen, und das bedeutet vor allen Dingen dreifache schauspielerische Umstellung und Einstellung in der gleichen Szene.

Die sprachliche Anpassung an das fremde Land ist natürlich besonders wichtig und darf sich beim Drehen von Versionen nicht nur auf die Sprache selbst beschränken, wenn es sich etwa darum handelt, Dinge darzustellen, die in den verschiedenen Erdteilen auch in ihrer ganzen Erscheinungsart und -form grundverschieden sind. Die äußeren Formen einer Gerichtsverhandlung, einer Trauung oder einer Parlamentssitzung sind beinahe in jedem Lande irgendwie in der Nuancierung verschieden. Der Börsenbetrieb in London unterscheidet sich grundlegend von dem in Berlin. Die Regelung des Autoverkehrs ist in New York anders als an der Spree. Auf alle diese Dinge muß man bei der Herstellung von Versionen Rücksicht nehmen, weil ja die englische Fassung hauptsächlich in England, die französische Fassung dagegen vornehmlich in Frankreich laufen soll.

Die Riesenerfolge, die besonders die französischen und englischen Versionen der Spitzenfilme der Ufa im Auslande erzielten, beweisen die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges. Und die wirtschaftliche Seite? Die Ufa setzt sich mit ihren fremdsprachigen Versionen trotz Boykotts des deutschen Films überall im Auslande durch, hält den alten, internationalen Ruf der Ufamarke wach und ist außerdem für die Reichsbank ein wichtiger Devisenbringer.

große Spielszene zwischen Sybille Schmitz, Paul Hartmann und Hans Albers gipfelt in einem stark dramatischen Moment, in einem etwas verbitterten Gefühlsausbruch Hans Albers' mit den Worten: „Aha, also deshalb mußte ich herfliegen.“ Dieser Satz brachte hier also gerade einen starken dramatischen Höhepunkt. Bei Charles Boyer, in der französischen Fassung, verliert diese Figur fast ganz das sportliche Draufgängertum. Mit einer gewissen maliziösen Nonchalance apostrophiert er gewissermaßen die Situation: „C'est pourquoi?“ Bei Conrad Veidt erhält die Rolle die Zurückhaltung eines Gentleman-Sportfliegers. Kurz und sachlich meint er nur: „Ooh!“

Gerade die Tatsache, daß diese drei ganz kleinen Szenen innerhalb der Tonfilmarbeit in fast einer Stunde aufeinanderfolgten, gab Anlaß zu mancherlei Gesprächen. Abschließend meinte Hans Albers lächelnd: „Wissen Sie,

Wahre Treue zum Film

Mit Asta Nielsen und Henny Porten hat der Tonfilm bestimmt nicht mehr gerechnet. Asta Nielsen ist Dänin und dürfte sprachlich größte Schwierigkeiten haben; Henny Porten ist keine Bühnenschauspielerin und wird nicht fähig sein, die ungeheure Umwälzung in der Filmwelt zu meistern, in der jetzt Sprache und Gesang eine führende Rolle spielen. Und wer kann außerdem über zwanzig Jahre Ruhm und Glück auf der Leinwand ertragen!? Die Nielsen und die Porten waren daher auch zuerst absolute Gegner des Tonfilms. Auch schon aus sentimentalen Gründen, wie Henny Porten in ihrem lesenswerten Buch „Vom Kientopp zum Tonfilm“ gesteht.

*

Vergessen wir es nicht: Asta Nielsen hat vor rund dreißig Jahren den Film zu einer Kunst erhoben. In der Ausgangsperiode des stummen Films versank dann auch allmählich der Name Asta Nielsen, der mehr als einer Generation der ganzen filmfreundlichen Welt so viel bedeutet hatte. Im Jahre 1926 hat Asta Nielsen nach einem arbeitsreichen Dasein zum letzten Male gefilmt. Sechs Jahre Ruhepause. Im Jahre 1932 kam sie überraschenderweise doch wieder zur Leinwand zurück, stand diese wunderbare Frau plötzlich im Tonfilmatelier vor dem Mikrophon: „Unmögliche Liebe.“ Hier mußte die dänische Virtuosin der Schauspielkunst sprechen wie eine Frau „zwischen zwei Altern“, wie eine Mutter zweier erwachsener Töchter (Ery Bos und Ellen Schwanneke), wie eine kapriziöse Dame, die nicht resignieren, sondern am Leben mit Recht noch stark Anteil haben will. Die Frau „vor Sonnenuntergang“! Sie spricht für den Tonfilm mühelos, aber ihre Hände, ihre Augen, ihre Seele sprechen doch noch klarer und deutlicher als ihre Lippen. Erich Waschneck hat uns die Nielsen neu entdeckt.

*

Im Frühjahr 1930 hatte sich Henny Porten entschlossen, in dem Tonfilm „Skandal um Eva“ zu spielen. Alles war gespannt, wie die Künstlerin, die schon 1909 vor der Kamera gestanden hat, mit der neuen Filmgattung „Tonfilm“ fertig werden würde. „An die Vorarbeiten, besonders an die Mitarbeit am Manuskript, ging ich mit wahrem Feuereifer heran, weil es doch wirklich etwas ganz Neues für mich war – und welcher ernst schaffende Künstler suchte nicht immer nach neuen Wegen und Möglichkeiten, um das zu gestalten, was er in seinem Innern fühlt, um den Menschen immer wieder etwas Neues zu geben!

Es kam dann noch einmal ein Rückschlag, und zwar war das in den allerletzten Tagen vor Beginn der Aufnahmen: da hatte ich plötzlich das Gefühl, nein, es geht nicht, du hast deine Kräfte überschätzt, du wirst mit dieser neuen Sache nicht fertig werden. Aber dann habe ich mich zusammengerissen, und in dem Augenblick, da ich im Atelier stand und die ersten Sätze sprach, hatte ich eine ganz merkwürdige Empfindung: es war wie eine Erlösung für mich; ich kam mir fast wie Dornröschen vor, das aus hundertjährigem Schlaf erwacht. Nach diesen ersten Anfängen war ich in kurzer Zeit mit dem Neuen so vertraut, als hätte ich nie etwas anderes gemacht. Als ich dann bei der Uraufführung des Films fühlte, wie meine Stimme und Sprache auf die Menschen wirkten, war ich völlig besiegt. Ja, ich ertappte mich sogar bei dem Gedanken, ob nicht manche Szenen meiner früheren Filme einen viel stärkeren Eindruck gemacht hätten, wenn diese Filme schon Tonfilme gewesen wären.“

*

Auf Henny Portens „Kohlhiesels Töchter“ kann man die höhere Filmmathematik des $2 \times 2 = 1$ anwenden: weil die stummen Schwestern Gretel und Liesel Kohlhiesel in dem alten Stummfilm mit den sprechenden Schwestern Gretel und Liesel in dem Tonfilm „Kohlhiesels Töchter“ (1930) zusammen vier ergeben und doch nur eins sind.

Und was ist das Verwunderliche dabei?

Daß die vier Kohlhiesel-Töchter einander ähnlich und doch wieder so gar nicht ähnlich sind.

Sie sind ähnlich, weil die Liesel von heute im Zeitalter des Bubikopfes und der Kosmetik noch genau solchen Dutt trägt wie die Liesel von damals, noch genau so geizig ist, noch genau so blöd, noch genau so gefürchtet und noch genau so heiratsunfähig. Und weil die Gretel von heute noch genau so wie die Gretel von damals ihre schmucken Zöpfe trägt, noch genau so freigebig ist, noch genau so schlau, noch genau so hübsch, noch genau so beliebt, noch genau so umworben.

Sie sind unähnlich, weil die zwei Schwestern von heute nicht so

Ery Bos, Asta Nielsen und Ellen Schwanneke in „Unmögliche Liebe“

Henny Porten in ihrer tönenden Doppelrolle als „Kohlhiesels Töchter“

auf den Mund gefallen sind wie die Schwestern von damals. Sie machen nämlich jetzt den Mund auf. Besonders, was die Liesel anbelangt! Tausend Worte Bayrisch! Und alles, was die stumme Henny in ihrer Kohlhiesel-vergangenheit hinunterschlucken mußte, holt sie jetzt zweistimmig nach – mit Baß und Sopran.

Im Tonfilm kann endlich die Musikalität der Henny Porten ihre Triumphe feiern. Sie singt mit kleiner Stimme, doch mit großem Geschmack. Gretel soll ein Sopran sein – die Porten singt Sopran; Liesel muß einen Kontra-Alt produzieren – die Porten singt Kontra-Alt. Und einmal kam das Erstaunlichste: Liesel soll Trompete blasen! Niemals hatte Henny Porten so ein Instrument angefaßt. Eins, zwei, drei, erklärt ein wackerer Trompeter ihr, wie man's macht – schon bläst sie Militärsignale.

Die Porten beherrscht auch im Sprachlichen alle Register der Charakterisierungskunst. Hier muß sie sogar stimmlich zwei verschiedene Persönlichkeiten darstellen. Lange blieb es ein Rätsel, wie der Regisseur Hans Behrendt die Präzision der Trickaufnahmen im Duett der beiden Porten fertiggebracht hat, bei dem abwechselnd die eine und die andere die einzelnen Strophen singt. Die Porten hat nun auch im Tonfilm gesiegt.

*

Henny Porten und Gustaf Gründgens in „Luise, Königin von Preußen“

Henny Porten nimmt jetzt ganz energisch Anlauf, sich im Tonfilm durchzusetzen. In dem Film „24 Stunden aus dem Leben einer Frau“ (1931) verläßt sie das Gebiet des Lustspiels und geht wieder einmal ins Dramatische und Sentimentale über. Wenn auch die dem Film zugrunde liegende Novelle von Stephan Zweig psychologisch überspitzt ist, so macht die Porten die komplizierte Gestalt der Frau Helga, die sich nach dem Tode ihres Gatten der Einsamkeit ergibt, recht glaubhaft und bemitleidenswert. Erstaunlich und bewundernswert, wie diese Darstellerin von 1909 sich immer wieder neue und schwierige Aufgaben stellt – und sie auch meistert und löst.

*

Die Erscheinung der Königin Luise ist in vielen Bildern und Skulpturen überliefert. Aber wie diese aus verschiedensten Lebensjahren stammen, auch von verschiedenster Hand herrühren, weichen sie bis auf Grundzüge, die immer wiederkehren, in Einzelheiten erheblich voneinander ab. Das Idealbild, in dem Luise als der „Schutzgeist Preußens“ verklärt fortgelebt, haben erst Darstellungen nach ihrem Tode geschaffen. Und wenn auch, um von diesen nur die bekanntesten zu nennen, Rauch in seiner Grabfigur im Charlottenburger Mausoleum, Encke in der Tiergartenstatue und Gustav Richter in seinem großen Gemälde natürlich auf jene Porträts und Skulpturen aus der Lebenszeit zurückgegriffen haben, sie stehen doch alle bereits unter dem Eindruck der Legende, die sich sofort der Königin bemächtigte, und es ist ein Idealbild, das damit dem Volksbewußtsein übereignet wurde.

Auch aus dem Film kennen wir verschiedene Luisen. In den Anfangsjahren der Kinematographie spielte Hansi Arnstädt die Königin, dann hat Mady Christians die Königin Luise unter der Regie von Grune dargestellt. Die Luise darstellen zu können, ist seit jeher auch ein Wunsch Henny Portens gewesen, denn die mütterlichen Frauen haben stets zu ihren Lieblingsrollen gehört. Der Plan war schon gefaßt, als vom Tonfilm noch kein Mensch etwas ahnte. Der stumme Luise-Film mit der Porten unterblieb aber damals zum Glück, denn der Tonfilm vermag historisches Geschehen doch weit lebendiger zu machen als die stumme Leinwand.

Henny Porten verkörpert im Tonfilm die Figur der Königin Luise so lebendig und lebenswahr, daß die besten Darstellungen zeitgenössischer Maler nicht überzeugender wirken. Wenn sie mit ihren Hofdamen und Kammerfrauen über die neuesten Moden schwatzt und vor dem Spiegel vergnügt das Kleid der Pariser Schneiderin Madame Raimbaut anprobiert, wird die Figur der Königin plötzlich echt und lebensnahe, und verstaubter historischer Kitsch ist verflogen.

So ist die Gestalt der Königin nachgeformt, aufgebaut auf der reinen Menschlichkeit dieser Frau und gipfelnd in ihrem Nationalismus im besten Sinne, in ihrem Bekenntnis zu Deutschland, das damals noch ein ferner Begriff war, und für das sie damals schon kämpfte, gipfelnd auch in ihrem in der Geschichte aller Nationen einzigartigen Weg zu Napoleon, in den Worten, mit denen sie ihn, den stolzen Sieger, zu menschlicher Vernunft zurückführen wollte: „Sire, denken Sie an die Vorsehung, noch ist auch Frankreichs Schicksal nicht entschieden.“ Worte, die heute gesprochen sein könnten, die für heute, die für immer, die für jeden Sieger gelten.

*

Henny Porten und Peter Voß in „Mutter und Kind“

In der Stummfilmzeit hat Henny Porten schon einmal in einem Film „Mutter und Kind“ nach dem dramatischen Gedicht von Friedrich Hebbel gespielt. Es war einer der stärksten Porten-Filme der damaligen Zeit. Nun hat die Porten dieselbe Rolle in einem Tonfilm zu gestalten (1934), dessen Motive die gleichen geblieben sind wie im stummen: Triumph des Frauentums und der Mütterlichkeit, die die Krone des Lebens ist, denn sie ist das Leben. Ein Thema, das in jeder Menschheitsperiode immer wieder auftauchen wird, das uralt und doch ewig neu ist, ein Thema, das heute mehr denn je in die Reihe der wichtigsten kulturellen Probleme des Dritten Reichs gerückt ist.

Die Regie führt Hans Steinhoff, der Schöpfer des Hitlerjungen Quex, der Künstler mit dem Blick für das Volkstümliche, der Mensch mit dem großen Verantwortungsgefühl. In der Mitte des Spiels: Henny Porten und Peter Voß.

Mit diesem Tonfilm hat die Porten bewiesen, daß sie eine ehrliche, echte Künstlerin geworden und ihre Kraft zur inneren dramatischen Gestaltung mächtig gewachsen ist. Erstaunlich, wie diese Frau an sich und ihrer künstlerischen Vollendung nun auch noch wieder in der Tonfilmära gearbeitet hat. Kein lauter und unwahrer Ton, kein Pathos, keine Geste und Mimik, keine „Aufmachung“ und nicht die Oldruckmanier ihrer früheren glatten Gesellschaftsfilme. Henny Portens Dienstmädchen Anna wächst in den Kampfszenen um ihr Kind über sich selbst hinaus und trägt damit das Leid der Mütter einer ganzen Welt.

Flucht nach Amerika

Als es mit dem stummen Film in Deutschland immer mehr zu Ende ging, haben viele deutsche Filmschauspieler und Filmdarstellerinnen, vom Dollar und von künstlerischen Möglichkeiten gelockt, die Koffer gepackt, um nach der paradiesischen Westküste Amerikas abzudampfen, wo in den Studios der amerikanischen Filmtrusts jährlich 600–700 Großfilme entstehen. Viele haben schnell den Weg nach Berlin zurückgefunden, und alle reumütigen Heimkehrer haben offen versichert, daß sie an jenen „sonnigen Gestaden" nicht begraben sein möchten.
Die erste Künstlerauswanderung nach dem dollar- und sagenumwobenen Hollywood erfolgte in Deutschlands Frühinflationszeit: Ernst Lubitsch, Pola Negri, Paul Ludwig Stein, Hans Kräly. Sie alle sind in Amerika heimisch und seßhaft geworden.
Mit der großen Ankurbelung des amerikanischen Filmexports 1925/26 erfolgte die zweite Auswanderung: Ludwig Berger, F. W. Murnau, Paul Leni, E. A. Dupont, Lia de Putti, Conrad Veidt, Emil Jannings, Camilla Horn, Dita Parlo. Als Hollywood aber in einen förmlichen Tonfilmtaumel geriet, wurden die deutschen Künstler wegen Sprechschwierigkeiten aus den Hollywooder Studios ganz einfach wieder ausgespien. Der hundertprozentige Sprechfilm setzte neben der mimischen Begabung neue Bedingungen voraus: kultivierte englische Sprechkunst. Da tauchten plötzlich alle Untreuen wieder in Neubabelsberg auf: Dita Parlo in „Melodie des Herzens", Emil Jannings in „Der blaue Engel", Conrad Veidt in „Die letzte Kompagnie".
„In Amerika wird man nach dem ersten Erfolg abgestempelt", sagte Emil Jannings, der in Hollywood nur Rollen bekam, die im Stile von „Weg allen Fleisches" gehalten waren, also immer wieder Abstieg eines bürgerlichen Menschen mit wehmütigem Abschluß.
In Amerika hatte man Jannings zum Repräsentanten der Traurigkeit gemacht. In seinem ersten amerikanischen Film „Der Weg allen Fleisches" waren Handlung und Begebenheit dem kleinbürgerlichen Milieu entnommen, und das Schicksal hatte es so einzurichten gewußt, daß er plötzlich ein Verschollener war und völlig heruntergekommen wieder zu seiner Familie zurückkehrte.
Dann kam der nächste Film. Wieder hingen die Amerikaner Jannings einen Vollbart um, und es ging ihm in dem Film noch schlechter als in dem ersten, sein Schicksal konnte nicht düster genug sein. Immer wieder standen um Jannings die Trauerweiden. In Amerika ist nun einmal alles Standard, auch das Unglück im Film.
Conrad Veidt war in Hollywood immer nur der Darsteller des Dämonischen, der Mann, dem nur Rollen in den Spukstücken zufielen, wie sie Paul Leni inszenierte.

Emil Jannings in dem amerikanischen Film „Sein letzter Befehl"

Dorothea Wieck in „Wiegenlied"

Das Talent des deutschen Filmdarstellers wurde rücksichtslos auf ein einziges Rollengebiet abgeschnürt und damit in die große Gefahr gebracht, sich Manieren und Nuancen anzugewöhnen, die der Kinogänger sich sehr bald übersieht.
Und als die amerikanischen Produzenten in Hollywood dazu übergingen, diejenigen Filmstoffe, die sich für europäische Länder besonders eignen, neben der englischen auch in einer selbständigen deutschen Fassung zu drehen und hierfür fallweise deutsche Darsteller-Ensembles zu engagieren, setzte die dritte Periode der Künstlerabwanderung ein: Marlene Dietrich, Lissi Arna, Olga Tschechowa, Johannes Riemann, Wilhelm Dieterle, Nora Gregor, Charlotte Susa, Paul Morgan, Lil Dagover.
Fast alle sind sie zurückgekehrt, enttäuscht und verärgert über das, was ihnen drüben passiert ist. Lil Dagover wurde mit einem beispiellosen Pomp in Amerika empfangen. Sie sollte zunächst geblendet werden. Es wurde zwar gedreht, aber Lil Dagover bekam nie etwas Richtiges zu sehen, und nach Monaten mußte sie merken, daß sie wohl ihr Geld bekommen hatte, daß man aber auf ihre Leistungen verzichtete. Sie kehrte zurück und ist froh, wieder im heimatlichen Deutschland in guten deutschen Filmen von neuem anfangen zu können.
Ähnlich erging es Charlotte Susa. Sie erhielt von Amerika einen phantastischen Honorarvertrag und fuhr nach Hollywood. Dort saß sie ungefähr ein ganzes Jahr und wartete auf die erste Rolle. Sie ist inzwischen zurückgekommen.

Gary Cooper und Marlene Dietrich in „Marokko" (Herzen in Flammen)

*

Die Wahl des richtigen Filmstoffes für den neuen „amerikanischen" Star Marlene Dietrich wird in Hollywood nicht leicht gewesen sein. Marlene, durch den Erfolg des „Blauen Engels" als „Vamp" abgestempelt, mußte als die große Verführerin erscheinen, die Frau, für die sich die Männer bedenkenlos zugrunde richten. Nach den Glaubenssätzen von Hollywood darf aber ein solcher Vamp niemals eine Amerikanerin sein – deswegen wird auch die Garbo für ihre Vamprollen stets in eine Ausländerin verwandelt. Der „Vamp" war bis zum Eintreffen der Garbo in Amerika stets eine dunkelhaarige Mexikanerin oder Südamerikanerin. Nur so konnte sich der Amerikaner eine „verführerische" Schönheit vorstellen. Da auch Marlene Dietrich ihren „nordischen Typ" nicht ablegen wollte, wurde schließlich eine exotische Geschichte erfunden, in deren Rahmen Marlene ihre schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen hatte. Es war schon ein seltsames Gefühl, als im Jahre 1931 an der gleichen Stelle, wo Marlene Dietrich mit dem „Blauen Engel" Triumphe gefeiert hat, ihr erster amerikanischer Tonfilm lief: „Marokko" (Herzen in Flammen). Jeder Zuschauer stellte natürlich Vergleiche an. Alles in diesem Film war von Kopf bis Fuß auf Amerika eingestellt, auf die Kinogänger von Buffalo und Cincinnati.
Auch als Spionin „X 27" (1932) arbeitet Marlene Dietrich nicht mit unechtem Heroismus oder mit großen Gesten und Gebärden, sie bleibt immer natürlich und dadurch von stärkster Eindruckskraft. Pikanter und schauspielerisch noch tiefer wirkend ist die Dietrich als Küstenflittchen und Abenteurerin im „Shanghai-Expreß" (1932),

eine der reifsten Arbeiten ihres ständigen Regisseurs Joseph von Sternberg.
Als Marlene Dietrich in dem Film „Die blonde Venus" (1932) für ihr Kind ins graue Elend hinabstieg, um am Ende des Films meteorgleich am Revuehimmel zu strahlen, da gab es um dieses abgegriffene Sujet einen großen Krach in Hollywood.
Als über Hollywood die Welle der großen historischen Filme brauste, gab man Marlene Dietrich die Titelrolle in „Katharina die Große". Heidede, Marlenes Töchterchen, verkörpert in dem Film die Rolle der Katharina als Kind. Das war etwas für die Amerikaner, das brachte Vergebung für „Die blonde Venus".

*

Als Dorothea Wieck nach Amerika ging, war es bereits in Deutschland bekannt, daß die Amerikaner eine Anzahl europäischer Schauspielerinnen nach Hollywood gelockt und ihnen auch hohe Gagen gezahlt, aber sie niemals ernsthaft beschäftigt haben. So ließ Dorothea Wieck in ihren Amerikavertrag an erster Stelle sehr deutlich und für Hollywood lederlich hineinsetzen, daß unter allen Umständen ein Film mit ihr gedreht werden müsse. Das war aber wiederum gar nicht einfach. Man versuchte aber dennoch, für die deutsche Künstlerin einen Film zu schreiben: „Wiegenlied" (1934) – ein Stoff, thematisch völlig verschieden von der üblichen Filmproduktion Amerikas.

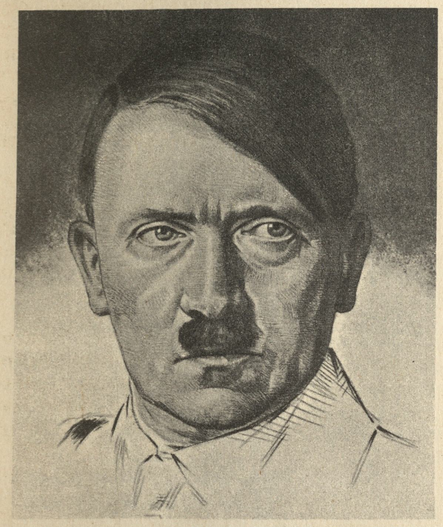
*

Wie bei Dorothea Wieck wußte man in Hollywood anfangs auch bei Lilian Harvey nicht recht, wie man sie beschäftigen sollte. Man hat sich schließlich entschieden, sie vollkommen auf den Typ des Jungmädchenhaften, Zerbrechlichen, Hilflosen zurechtzumachen: das Porzellanpüppchen. Ihre männlichen Partner sind absichtlich sämtlich alle Riesenkerls, um Lilian so winzig und schutzbedürftig wie möglich erscheinen zu lassen.
In dem amerikanischen Film „Meine Lippen lügen nicht" war Lilian Harvey für ihre deutsche Gemeinde doch eine große Enttäuschung, weil das eigentliche Talent der Harvey in Hollywood nicht richtig eingesetzt worden ist. Man hat dann recht bald in Amerika eingesehen, daß man mit einer verniedlichten und verzuckerten Lilian Harvey keine Welterfolge erzielen kann. Also gab man ihr in dem Film „Ich bin Susanne" größere darstellerische Möglichkeiten, mit denen die Künstlerin ihren mimischen und tänzerischen Ausdruck ehrlich vertieft hat. Sie konnte hier als kleine Susanne, die unter dem Joch eines bösen Managers und einer eigensüchtigen Pflegemutter seufzt, einen Menschen gestalten, der bei aller Zartheit des Denkens und Fühlens die Kraft und die Energie aufbringt, die Tücken eines widrigen Schicksals zu überwinden.
Wie man sich auch zu den amerikanischen Harvey-Filmen stellen mag, das Hollywooder Experiment mit ihr hat sich als mißglückt erwiesen. Die Folge ist, daß Lilian Harvey nach Ablauf ihres dreijährigen Vertrages wieder nach Deutschland zurückkehrt.
Als einzigste hat sich also nur Marlene Dietrich behaupten können, obwohl die Zeit des Vamp auch in Amerika vorüber ist.

Lilian Harvey als amerikanischer Revuestar in „Ich bin Susanne"

Film-Deutschland erwache!

Wir stehen seit dem 30. Januar 1933 nicht nur inmitten einer politischen Umwälzung, sondern erleben auch einen geistigen und wirtschaftlichen Umbruch. Das ist für die meisten Filmindustriellen und Filmschaffenden etwas ganz Neues gewesen.
Keine Industrie steht seit dem 30. Januar 1933 so stark und so fortwährend in dem Scheinwerferlicht der Regierung und der Partei wie die Filmindustrie. Wir dürfen im Grunde stolz darauf sein. Der Führer selbst hat wiederholt in Gesprächen mit Filmschaffenden seine tiefe Vertrautheit mit der Materie Film wie seine für künstlerische Dinge so hellsichtige, intuitive Natur bekundet. Dann vor allem Reichsminister Dr. Goebbels, der Schirmherr des Films in Deutschland, der als Treuhänder der deutschen Filmkunst im ersten Jahr des Dritten Reichs der siebenten Kunst eine ideelle Fundamentierung gegeben hat, wie sie bei jeder der früheren deutschen Regierungen als Utopie erschienen wäre und wie sie heute Gegenstand des Neides der ganzen Welt ist.
Bei dieser Liebe des Führers und seines Propagandaministers zum Film kann es nicht erstaunlich sein, daß der Film von Staat und Partei zum Volks- und Kulturgut erklärt wurde. Es waren Worte schweren Gewichtes, die von Dr. Goebbels dem deutschen Film in den Geburtsstunden des Dritten Reiches ins Stammbuch geschrieben wurden, Worte bleibenden Wertes und ernsthafter Mahnung, die ihm ins Gewissen geredet haben und mit auf den Weg gegeben wurden – sollte dieser Weg weiterführen zu den Höhen wirklicher Volkskunst.



Nach einer Originalradierung von Max Brüning

*

Aus der Goebbels-Rede vom 28. März 1933:
„Ich bin glücklich darüber, daß ich sprechen kann als ein Mann, der zeit seines Lebens niemals dem deutschen Film ferngestanden hat, der im Gegenteil immer ein leidenschaftlicher Liebhaber der Filmkunst war und der deshalb auch das Bestreben hat, diese Filmkunst so hoch zu bringen, wie es der deutschen Kraft und dem deutschen Ingenium entspricht.
Die nationale Revolution wird sich nicht nur auf die Politik begrenzen, sondern sie wird übergreifen auf die Gebiete der Wirtschaft, der allgemeinen Kultur, der Innen- und Außenpolitik und auch des Filmes.
Ein Film kann künstlerisch hochwertig sein, aber durch seine schlechte Gesinnung verderblich wirken (z. B. Panzerkreuzer Potemkin). Andere Filme, wie z. B. der Nibelungenfilm, zeigen, daß der Eindruck nicht vom Thema an sich abhängt, sondern von der Art, wie man das Thema anpackt.
Nicht mit verwaschenen und tendenzlosen Filmen erobert man die Welt. Je schärfere völkische Konturen ein Film hat, desto bessere Möglichkeit besitzt er, in die Welt vorzudringen."

*

Mai 1933:
Es folgten dieser richtunggebenden Rede zwei Monate Neuorientierung in der deutschen Filmindustrie, bei der natürlich allerlei Mißverständnisse, Übergangsschwierigkeiten und Zweifelsfragen über Form und Inhalt des Neuaufbaues des deutschen Filmwesens auftauchten. Kaum hatte Dr. Goebbels Kenntnis von diesen Unklarheiten, stand er im Mai 1933 wieder auf dem Rednerpult und erklärte folgendes:
Es könne nicht etwa Aufgabe der modernen deutschen Kunst sein, ein Parteiprogramm zu dramatisieren, sondern es komme nur darauf an, die den Programmen gegebenenfalls innewohnenden ungeheuren seelischen und geistigen Impulse dichterisch und künstlerisch zu formen. Die Befürchtung, daß in das künstlerische Schaffen Unsicherheit hineingetragen werden könnte, sei abwegig. Ein an sich ungesunder Zustand könne allerdings nicht etwa erhalten bleiben, weil seine Beseitigung und damit die Wiedergesundung mit augenblicklichen Beschwerden verbunden sein könnte. Die politische Reformation des Volkes müsse unbedingt auch geistig und kulturell untermauert sein. Es gelte, der deutschen Kunst eine neue Lebensbasis zu schaffen.

*

Aus der Goebbels-Rede vom 9. Februar 1934:
„In einer mutigen Zeit war die Kunst ohne Mut. In einer heroischen Zeit war die Kunst ohne Heroismus.
Von dieser Art Kunst hatte sich das anständige deutsche Publikum längst zurückgezogen.
Wir wollen in der Kunst kein Milieu, das es im Leben nicht gibt, und wir wollen keine Menschen, die es im Leben nicht gibt, und wir wollen keine Typen, die wir im Leben nicht wiederfinden können. Wenn wir in das Theater gehen und auf die Bühne oder die Leinwand schauen, so möchten wir auch sagen können: so ist das Leben!
Wenn der Nationalsozialismus eine Weltanschauung ist, dann erstreckt er sich auf das ganze Leben. Überall im öffentlichen Leben finden wir die Wiederkehr einer edlen

solidarischen Gesinnung, einer Gesinnung, die alle umschließt und in der Gesinnung alle gleichmacht, eine Gesinnung, die in jedem Wort, in jeder Handlung, in dem Verhältnis der Menschen zueinander und in dem Verhältnis der Menschen zum Staat immer und immer wieder zum Ausdruck kommt.
Diese Gesinnung möchte ich auch in der Kunst wiederfinden, und diese Gesinnung will auch das deutsche Volk sehen.
Ich bin überzeugt, der deutsche Film wird nicht die Welt dadurch erobern, daß er möglichst verwaschen und farblos sein wird, der deutsche Film wird einmal die Welt erobern, wenn er wieder als deutscher Film auftritt, wenn er unsere Wesensart, unsere Eigenschaft, unseren Charakter, unsere Tugenden und, wenn Sie wollen, auch unsere Schwächen wieder zur Darstellung bringt. Dann wird der Film das eigene Volk und auch die Welt erobern und wird auch dem Volke wieder künstlerische Geltung in den anderen Staaten zurückgewinnen, dann nämlich, wenn das unsterbliche Deutschland wieder über die Leinwand marschiert."

*

Diese kurzen Auszüge aus den Reden des Schirmherrn des deutschen Films, Minister Dr. Goebbels, mögen genügen, um einen Begriff zu geben von dem neuen

Nach einer Originalradierung von Max Brüning

Geist, in dem die deutsche Filmindustrie fortan ihre Aufgaben zu erblicken hat, aber auch von der künstlerischen Inbrunst, mit der sich die führenden Männer des neuen deutschen Staates in einer in der Geschichte noch nie dagewesenen Weise der Belange der deutschen Kunst und Kultur und besonders des Filmschaffens angenommen haben.
Die Reden von Dr. Goebbels blieben nicht Worte, die Ideen nicht Programme. Es folgten auch die Taten.

Der Wille zu Neuem gelangte überall zum Durchbruch. Bei der Intensität, mit der die Regierung aus erster Hand den neuen Kurs des Filmschaffens bestimmte, ist es erklärlich und natürlich, daß diese Sparte künstlerischen Schaffens als erste in einer Filmkammer ihren ständischen Aufbau im totalen Staat durchführte und damit richtunggebend wurde für den weiteren Aufbau des berufsständischen Kammersystems, wie es heute in seiner Zusammenfassung in der Reichskulturkammer seine Vollendung gefunden hat.
Ihre nächste Aufgabe erblickte die Regierung darin, dem Film, dessen ungeheure Wirkungsmöglichkeit als Kultur- und auch als Propagandainstrument wohl in diesem Umfange noch keine Regierung zuvor erkannt hatte, die ihm hiernach gebührende Stellung im neuen Staat einzuräumen und zu sichern und in diesem Sinne positiv an seinem Werden mitzuarbeiten. Der gesamte Herstellungsvorgang des Filmschaffens wurde zur Erreichung dieses Ziels einerseits unter Anwendung vorbeugender Mittel und andererseits unter Gewährung fördernder Unterstützung unter nutzbringenden, fürsorgenden Einfluß des Staates gestellt.
Es galt zunächst, die Filmkunst und Filmwirtschaft von jenen rasse- und wesensfremden Elementen zu säubern, die in der Zeit vor der nationalen Erhebung geradezu zu einem Charakteristikum der Filmindustrie geworden waren. Durch kräftiges Zupacken wurde der deutsche Film und seine Bewirtschaftung den Händen derjenigen nichtarischen Kreise entrissen, die besonders dazu neigen, liberalistisch-destruktive und nur spekulative Momente gelten zu lassen und auch kaum irgendeinen tieferen Zusammenhang mit deutscher Geschichte, mit deutscher Kunst, mit deutschem Wesen und Empfinden haben und haben können. Der kommende deutsche Film soll bewußt und klargeprägt das Gesicht der arischen Rasse tragen.
Ein vorbeugendes Mittel ist das neue Lichtspielgesetz vom Februar 1934, das zwei wesentliche neue, der bisherigen Zensurgesetzgebung fremde Grundbegriffe und Bestimmungen enthält, die ausschließlich der künstlerischen Förderung des Filmschaffens durch den Staat dienen und in ihrer Eigenart das spezifische Verständnis der Regierung für die Fragen filmkünstlerischen Schaffens und seiner Auswirkungen unter Beweis stellen: den Begriff der „Vorprüfung" und den Begriff der „Geschmackszensur".
Zur Durchführung der „Vorprüfung" hat der Reichspropagandaminister die Stelle eines Reichsfilmdramaturgen eingerichtet, der die Filmhersteller bei der Auswahl der Stoffe und ihrer späteren manuskriptlichen Bearbeitung mit Rat und Tat unterstützt.
Das Lichtspielgesetz im Dritten Reich hat die Geschmackszensur eingeführt und kennt fortan ein Filmverbot wegen Verletzung des künstlerischen Empfindens. Seine Anwendung war die größte Überraschung der deutschen Filmindustrie seit ihrem Bestehen. Es traf die Filme „Die Liebe siegt" und „Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund".
„Beide Filme sind nicht verboten", so führt Dr. Goebbels in seiner Verbotsbegründung aus, „weil sie gegen staatspolitische Interessen verstoßen, oder weil sie Grundsätzen der nationalsozialistischen Weltanschauung zuwiderlaufen, sondern weil sie seichte und geschmacklose Machwerke darstellen.

In beiden Fällen ist mit vollkommen phantasielosen Mitteln verfahren worden, hat man die am Film tätigen künstlerischen Kräfte (Darsteller, Musiker usw.) mißbraucht, um geschmack-, niveau- und geistlose Verblödungsware herzustellen. Die Hersteller der Filme haben die Hilfe des vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda eingesetzten Reichsfilmdramaturgen nur zensurmäßig in Anspruch genommen, haben geglaubt, bei der späteren Arbeit im Atelier sich über seine Wünsche, Anregungen und fördernden Ratschläge einfach hinwegsetzen zu können, und so Arbeiten zustande gebracht, die zwar zu polizeilichen und zensurmäßigen Maßnahmen keinen Anlaß gaben, aber die stärksten geschmacklichen Bedenken hervorriefen; ja ein schreiendes Ärgernis für den Geschmack eines jeden guten Volksgenossen darstellen.
Beide Filme sind verboten, um den Herstellern zu zeigen, daß die Regierung nicht gewillt ist, das Geschmacksniveau des deutschen Volkes von künstlerisch gewissenlosen Filmproduzenten gewaltsam herabdrücken zu lassen.
Die Aufnahme beider Filme beim Publikum hat überdies gezeigt, daß ein sogenannter „Publikumsgeschmack" für derartige Machwerke längst nicht mehr vorhanden ist, daß das deutsche Volk auch vom Film etwas Besseres erwartet, als man ihm immer noch zu bieten wagt.
Von seiten der Filmindustriellen wird immer wieder der Einwand geltend gemacht, daß nur leichte Unterhaltungsfilme Exportmöglichkeiten böten. Das trifft nicht zu. Zwischen Unterhaltung und Blödelei ist ein großer Unterschied. Aber selbst wenn wir das voraussetzen, so liegt es im Interesse des neuen Deutschlands, daß dann derartige Filme lieber nicht exportiert werden und ihre Herstellung damit unterbleibt, als daß das Ausland vom künstlerischen und kulturellen Willen des neuen Deutschlands ein vollkommen schiefes und verzeichnetes Bild erhält."
Es war ein Gewitter, das über dem deutschen Film niederging. Ein Gewitter, dessen Blitzstrahl mit seiner gleißenden Helligkeit die Situation schlagartig beleuchtete und die Schuldigen traf, dessen donnernder Nachhall alle am deutschen Film Schaffenden aufhorchen ließ und zur Einkehr und künstlerischen Selbstbesinnung aufrief. Ein Gewitter, das die Luft reinigte ...
Neben dieser fast mit dem paradoxen Ausdruck „negative Aufbauarbeit" zu bezeichnenden Tätigkeit der Zensurstelle tritt die für die künstlerische Entwicklung des deutschen Filmschaffens nicht minder wichtige positive Förderung durch Prädikatserteilung und – als letzte Krönung filmischer Kunstleistung: die Verleihung des Staatspreises. Diese Prädikatserteilung stellt neben dem durch sie gegebenen Ansporn künstlerischen Ehrgeizes auch noch einen wirtschaftlichen Anreiz für die Filmindustrie dar, da die von der Prüfstelle für Spielfilme erteilten Prädikate teils steuerermäßigende und teils völlig steuerbefreiende Wirkungen haben. So ist die qualitätsfördernde Wirkung der Prädikatserteilung in den zwei Wurzeln allen Filmschaffens verankert, dem Streben nach künstlerischem Erfolg und nach Anerkennung und seinen nicht minder wichtigen wirtschaftlichen Zielen.

*

Die höchste Anerkennung seines künstlerischen Gesamtwertes und damit die höchste Auszeichnung, die ein

Film-Wanderpreis der Reichsregierung

Filmwerk im nationalsozialistischen Staat erlangen kann, ist aber die Verleihung des am ersten Mai jedes Jahres, dem Feiertag der nationalen Arbeit, durch die Regierung zur Verteilung gelangenden Staatspreises für die beste Leistung des Jahres auf dem Gebiete der Filmkunst.
Für die Gestaltung dieses Filmwanderpreises war sieben deutschen Künstlern die Aufgabe gestellt worden, die Elemente des Films – Licht, Klang, Bewegung und Schauspielkunst – und seine universelle Bedeutung in ein künstlerisches Symbol zu bannen. Der Entwurf des Direktors der Kölner Kunsthandwerkerschule, Professor K. Borromäus Berthold, wurde vom Führer und vom Reichsminister Dr. Goebbels ausgewählt und für die Ausführung bestimmt.
Eine goldschimmernde Kugel aus feuervergoldetem Silber, in leichter Schwebe auf einem dunklen, gestuften Bronzekreuz, gab das Sinnbild der im Film gespiegelten, vom Filmband umfaßten Welt, den Eindruck währender Bewegung. Ein Filmstreif aus lauterem Silber fließt um die Kugel. Aufgearbeitete Wellenkurven bringen sanfte Unruhe über den goldenen Ball, aus dem stufenförmig geordnete Bergkristallsäulen glitzernd aufschießen, deren Anordnungsgrundriß die Form des altgermanischen Sonnenrades verzeichnet. Getriebene Masken an der Peripherie der Kugel: Sinnbilder des weltumspannenden Mimus, kleine überpersönliche Denkmäler des dahinhuschenden Filmmimen, dem die Nachwelt länger Kränze flechten wird als dem großen, verschollenen Mimen der Bühnenbretter.

Flüchtlinge - der Staatspreisfilm 1933/34

Mit „Flüchtlinge" (Regie: Gustav Ucicky, Filmautor: Gerhard Menzel) ist plötzlich der „neue Film" da, der seit der nationalsozialistischen Revolution gefordert und erstrebt wird. Dieses Filmwerk ist vom „neuen Geist" getragen, denn es verkörpert die hohen sittlichen Ideen der Selbsthilfe und des Führerprinzips.

Einmal heißt es in dem Film: „Für etwas sterben – den Tod wünsch' ich mir." Das Wort wird nicht einfach dahergeredet, als irgendeine Stelle in einem Drehbuchdialog; es wächst aus dem Geschehen heraus. Es faßt den Inhalt der Handlung des Films in seinem letzten, tiefsten Schluß zusammen – denn hier ist endlich einmal ein Inhalt. Es ist wirklich geworden, was wir immer wieder vom Film verlangten, was verlangt werden muß, wenn anders der Film überhaupt mehr sein soll als ein oberflächlicher Zeitvertreib, wenn er den Menschen mehr geben soll als ein paar Stunden Bilderbeschauen. Hier ist auch eine Gesinnung, eine Überzeugung, hier ist eine tragende, gestaltende Idee, und sie ist nicht ein Einsprengsel, nicht eine wortreiche Episode im Filmgeschehen, macht daraus keine schattenhafte Konstruktion, sondern sie bestimmt den Ablauf der Handlung, sie gibt den einzelnen Szenen Gehalt und Gepräge. Und sie ist keine Idee, die uns fremd wäre, sondern eine, die zeitnahe ist: das Arbeiten, Kämpfen, Sterben für ein hohes Ziel, der Einsatz eines jeden für alle, der von einem einzelnen geweckte und gehaltene einigende Glaube an die befreiende Macht der opferwilligen Tat.

Dieser vertriebene Haufe von Wolgadeutschen, der da aus der Hölle Rußlands ins Fegefeuer des chinesischen Generalkrieges gerät, zerzaust vom Sturm über Asien, im Rücken die Bolschewiken, vor sich die chinesischen Kugeln, durch das Tor von Charbin in ein Inferno von atemberaubender Grausamkeit hineingehetzt: dieser Haufe voll innerer Zerrissenheit und Qual, voll Hoffnungslosigkeit und Schwäche, voll Unsicherheit, ohne Kraft und Mut: es ist Deutschland! Ein Brodeln, das zum Orkan sich steigert, eine Realistik, die das Thema „Flüchtlinge" zu einer optisch-akustischen Vision von erschütternder, unvergeßlich packender Eindruckskraft hochpeitscht! Odes Geschwätz einer „Hohen Kommission", die in eleganten Räumen über das Schicksal der Flüchtlinge berät, ist als grausam höhnischer Kontrast gegen diese brutale Wirklichkeit gestellt. Und diese Wolgadeutschen, die Deutschland sind, sie wären zugrunde gegangen in ihrer Verzweiflung und Zerrissenheit – wenn ihnen das Schicksal nicht einen Führer geschickt hätte, einen Kerl, der dem weichlichen November-Deutschland mit seinem Winseln, Sichducken und Petitionieren den Rücken kehrte, aber mit glühendem Herzen an dem wahren Deutschland hängt. Einen Kerl, der alle Kurzsichtigkeit und Nörgelei, alle Zerrissenheit und Schwäche mit harter Energie besiegt und die ausgemergelte Kraft seiner Landsleute zusammenrafft zur gigantischen Tat, der einzigen, die Rettung bringt: die Schienen zu flicken, den letzten Weg in die Freiheit benutzbar zu machen ...

Vor den Toren von Charbin (Aus dem Staatspreisfilm „Flüchtlinge")

Gefangene Wolgadeutsche aus „Flüchtlinge"

Hans Albers beim Schienenlegen in „Flüchtlinge"

Hans Albers und Käthe von Nagy in „Flüchtlinge"

In einer faszinierenden Massenregie verschwinden leicht die einzelnen schauspielerischen Leistungen, die hier bis in die kleinsten Rollen ausgezeichnet sind.

Hans Albers ist auch hier wieder einmal der draufgängerische Abenteurer, doch nicht selbstherrlicher, als es das Ganze zuläßt. Er erlebt seine Rolle mit dem letzten Nerv und füllt sie aus mit seiner großen Kunst, die nach dieser Leistung als „Flüchtling" und als harter, unbeugsamer Führer wohl von niemandem mehr bezweifelt wird. Seine Liebesgeschichte mit einer jungen Wolgadeutschen (Käthe von Nagy) bleibt zarteste Begleitepisode. Und das ist gut so, denn dadurch darf Käthe von Nagy in ihrem vertieften und gereiften Spiel der Augen die stille Frau sein, die Frau schlechthin.

Eugen Klöpfer als früherer Führer der Wolgadeutschen ist bärbeißig und stiernackig. Derb, aber ehrlich. Rührend und kindhaft in seiner Verzweiflung.

Dieser realistische und erschütternde Film, der mit bedeutenden technischen Mitteln von der Ufa hergestellt wurde, ist lebendiger Beweis, daß die Filmindustrie durchaus nicht im Unterhaltenden, Naturbildhaften, Kriminalistischen oder Seichten zu versinken hat, und daß mit gewaltiger Bändigung von Bild und Ton selbst volkhaftes Schicksal im fernen Osten sich in unserer erwachten Heimat mitreißend widerspiegeln kann, wenn sich Produzenten darauf besinnen, daß das Problem Blut und Boden der ungeheuerste Vorwurf für dramatisches Filmgeschehen ist: Volksnot – Massenführer, oder der schon immer für das deutsche Volk gültige Appell: „Hilf dir selbst, so hilft dir unser Herre Gott!" Damit ist dieser Film ein wahrer Deutschenspiegel geworden!

Film muß Volkskunst sein

„Mach dir's doch deutlich, daß das Leben
zum Leben eigentlich gegeben:
nicht soll's in Grillen, Phantasien
und Spintisiererei entfliehen:
solang man lebt, sei man lebendig!"
Johann W. v. Goethe.

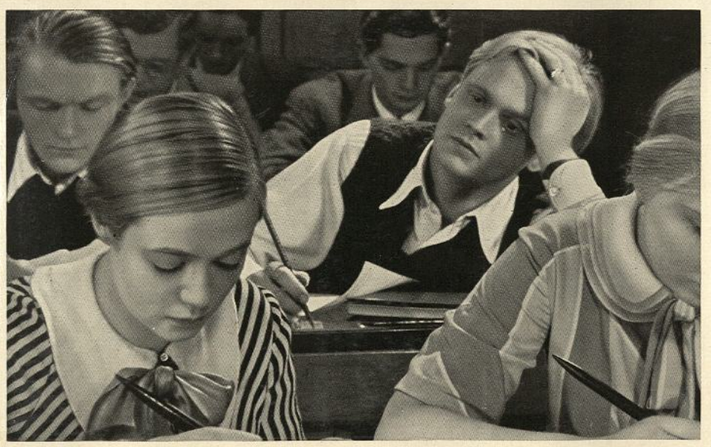
Im Dritten Reich hat der bequeme, verantwortungslose Filmschlendrian aufgehört, alles ist in Bewegung, und ein frischer Wind weht durch neue Ideen, Stoffe, Einfälle. Frank Wysbar, ein Regisseur der jungen Generation, greift mit „Anna und Elisabeth" in den Bereich jenseits der Grenzen menschlicher Erkenntnis und berührt mit Behutsamkeit und kultiviertem Gefühl, aber gleichzeitig auch durch einen kühnen Vorstoß mit seiner Kamera in die Gefilde der Mystik, die jüngsten Probleme zwischen Zeileis-Gallspach und Therese Neumann von Konnersreuth. Wunder? Die einen lächeln spöttisch, die anderen höflich tolerant, die dritten schließlich bekennen sich frei dazu, daß es in ihrem Sein einen Winkel gibt, in dem das „Wunderbare" einen nicht unwichtigen Platz hat.

„Wenn Beten ein Wunder bringt, dann hat mein Beten ein Wunder getan, denn ich habe gebetet – ich glaube, daß Gott ein Wunder getan hat – ich kann sicher keines vollbringen." Das sind die Worte der kleinen Anna (Hertha Thiele), die ihren scheintoten Bruder durch das Gebet wieder zum Leben erweckt haben soll, die nun für die primitiven Dorfbewohner eine Heilige ist und später auch von der gebildeten Gutsherrin (Dorothea Wieck), die von einer Lähmung geheilt ist, für eine solche gehalten wird. Dieses Gutsfräulein wird zur Prophetin seiner Beglückerin und stürzt sich vom Felsen, als die Gabe des wundertätigen Dorfmädchens bei einem sterbenden Zweifler (Mathias Wieman) versagt.

Mathias Wieman, Dorothea Wieck und Hertha Thiele in „Anna und Elisabeth"

Hinter dem Stoff guckt noch viel Liberalismus und Krankhaftes hervor, erinnert noch vieles an Thomas Manns Lungenkranke aus „Der Zauberberg" und Gerhart Hauptmanns „Die Insel der großen Mutter". Frank Wysbar hat auch an dem Film „Mädchen in Uniform" mitgewirkt. Er muß seine Menschen von der körperlichen und geistigen Dekadenz befreien und sie bald in volkhaftes und gesundes Leben stellen, wenn er mit der neuen Zeit mitmarschieren will.

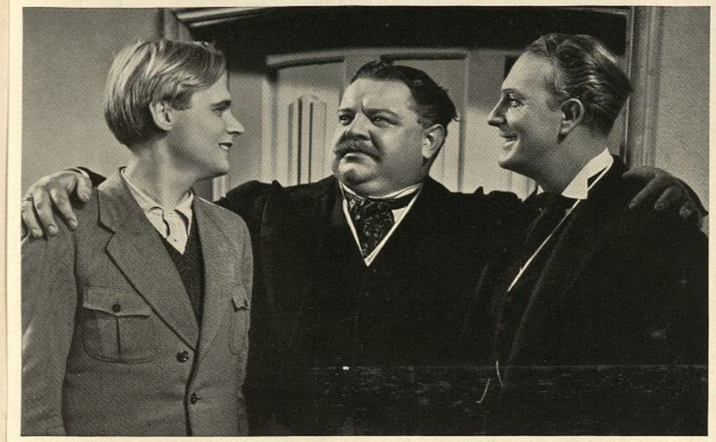
Die beiden Herben, Dorothea Wieck und Hertha Thiele, werden immer mehr die „seelisch Durchfurchten und Herzblutenden des deutschen Films".



Hertha Thiele und Albert Lieven in „Reifende Jugend"

*

In „Reifende Jugend" hat Carl Froelich aus Max Dreyers Bühnenstück „Reifeprüfung" einen meisterhaften, feinsinnigen Film gemacht, durch den der Geist des neuen, zu völkischem Selbstbewußtsein erwachten Deutschlands weht. Zu diesem Ziel ist die Regie auf ganz verschiedenen Wegen gelangt.



Primaner (Albert Lieven), Schuldirektor (Heinrich George) und Klassenlehrer (Peter Voß) in „Reifende Jugend"

Zunächst der Geist des Ganzen. Früher waren Jugendfilme bösartig und giftig. Entweder wiegelten sie die Schule gegen die Lehrer, gegen die Eltern, gegen die Autorität auf, oder aber sie brachten mit den Primanerlieben und Frühlingserwachen unappetitliche Pubertätskonflikte der „Jugend zwischen Kind und Mann" auf die Leinwand. In dem Film „Reifende Jugend" geht es dagegen um eine echte deutsche Gesinnung, um ein freies Menschentum, das Selbstachtung und innere Anständigkeit besitzt, um Überwindung von Paragraphenpedanterie und das beglückend Zukunftsträchtige des neuen Deutschlands.

Die Jugend dieses Films gehört unseren Tagen an, zerschellt nicht an den üblichen Klippen, es kommt zu keiner Katastrophe, sondern diese Jugend kennt nur eins: zum Charakter werden und als Charakter anständig bleiben, selbst wenn die Verlockung noch so groß ist, eine – vielleicht berechtigte Gemeinheit zu begehen. Diese Jugend ringt sich durch. Ihre Menschen werden später mit beiden Füßen im Leben stehen und mit ihm fertig werden. Man kann schon sagen: dieser Film richtet den Beschauer auf, stärkt den Glauben an die Jugend und diese selbst. Wundervoll zu sehen, wie abgegriffene Filmthemen jetzt in neuem Glanz erstehen.

Echt deutsch ist auch die räumliche Umwelt des Films: das schöne alte Stralsund mit seinen Winkeln und Gäßchen und vor allem mit seinem uralten gotischen Backsteingymnasium, das überschattet ist von Melancholie und verklärt von deutschem Idealismus, so einzigartig, wie es eben nur in Deutschland möglich ist. Deutsche Träumerei und deutsches Philistertum ...

Nur ein paar Schlaglichter auf einige Darsteller: Hertha Thiele ist die Abiturientin, um deren Herz Lehrer und Schüler kämpfen, der unübertroffene Typ von Mädchen, die modern zu sein glauben und sich doch echt weibliches Wesen bewahrt haben. Albert Lieven, im Film bisher fast unbekannt, verläßt sich nicht nur auf seine Blondheit, seine hohe Stirn und das Jungsein, sondern er spielt mit dem Schwung aller Leidenschaften. Peter Voß, sein Gegenspieler, gibt seinem Studienassessor Mut und Festigkeit, die aber immer mit Liebenswürdigkeit gepaart sind. Der „Käpten" und Vater aller ist Heinrich George, ein Schuldirektor von ergreifender Wärme des Gefühls bei aller vermeintlichen Rauheit der Pädagogik.

*

Eines der schönsten Bücher Manfred Hausmanns ist die Geschichte von „Abel mit der Mundharmonika". Was wir in dem Buch und auch in diesem Film erleben, ist „Jugend": jugendlich-draufgängerisch, sachlich-derb, naturverbunden und – dies ist ihr größter Reiz – eine wunderbare Vermischung dieser prächtigen Realistik und eines nie versagenden Humors mit einer ganz eigenen Reinheit und Keuschheit des Denkens und Empfindens, einer zwar unausgesprochenen, aber spürbaren Romantik, einem vertieften Sinn für Schönheit, Größe, Heldentum.

Und gerade das, was die Kamera an Stimmung und Atmosphäre der hier einmal nicht zur Kulisse verwen-

Karin Hardt und Karl Ludwig Schreiber in „Abel mit der Mundharmonika"

Rudolf Klein-Rogge und Fritz Rasp in „Der Judas von Tirol“

deten Landschaft eingefangen hat, wie hier Wasser, Düne, Wolken, wie der Wind und das Glucksen des Kielwassers Mitträger der seelischen Weite und Spannung für zarte und junge Idylle geworden, das gerade ist das Bezwingende und Rührende an diesem Film, mit dem sich Erich Waschneck als einer der stärksten filmischen Gestalter lyrischer Stoffe erneut legitimiert.

Carl Ludwig Schreiber spielt den Abel, so wie ihn der Dichter Manfred Hausmann wohl erlebt hat; es geht selten in einem Film so viel Atmosphäre des Dichterischen von einer Gestalt aus wie von diesem Film-Abel, dessen Fröhlichkeit von heimlichen Tränen überrieselt ist und dem die herben Jungens von der Waterkant immer wieder zusingen müssen:

„Verzage nicht, du kleiner Mann,
Die Welt ist trotzdem schön!“

Karin Hardt spielt das Mädchen ganz von innen heraus. Carl Balhaus und Götz Wittgenstein sind zwei glaubhafte junge Menschen von heute. Unbekümmert und handfeste Draufgänger, die für alles Abstrakte nur ein mitleidiges Lächeln haben.

Ein Kunstwerk durch die jungen Darsteller, photographische Bildkunst, landschaftliche Reize und Wahl schlichtester Handlungsführung, kurz ein lyrischer Film und ein Triumph des guten Geschmacks.

*

„Der Judas von Tirol“ ist ein Theaterstück von Karl Schönherr, dem berühmten Bauerndichter. Ein gewaltiges Thema, das alle Gebiete des sozialen, nationalen und religiösen Lebens in sich trägt. Ein Mensch wird aus Liebe zu Christus ein Judas. Tiroler Passionsspiele sind der Hintergrund, auf dem sich dieses Drama abrollt. Man kann nur als freier Bauer Rollen bei den Passionsspielen erhalten. Unser Held – ein Knecht – hat es sich als Lebensziel gesetzt, trotzdem den Christus zu verkörpern. Dieses Ziel kann er aber nur erreichen, wenn er selber ein Bauer wird, sich ein Anwesen kauft. Jedoch auf legalem Wege kann er das nie schaffen – nun beginnt das Drama ...

Es ist ein Drama um Andreas Hofer – aber ohne den Sandwirt, also ein historischer Film, der aber niemals historisch wirkt, was auf die gute Regie von Franz Osten zurückzuführen ist, der mit wachem Zeitsinn die tiefe Symbolik des Spiels erfaßt hat.

Fritz Rasp hat man in die Rolle des Judas, des Bösewichts, gezwängt, der Andreas Hofer den Feinden verrät. Schon jahrelang bekommt Rasp die undankbarsten und unsympathischsten Rollen. Nach „Metropolis“ wurde es besonders arg. So arg, daß sein Intriganten- und Filmgaunertum Schatten auf sein Privatleben warf.

In diesem Film debütiert die junge Schauspielerin Marianne Hoppe. Die erst Zweiundzwanzigjährige hat sich an der deutschen Bühne bereits einen großen Namen gemacht; sie zählt zu den markantesten Persönlichkeiten der jungen Schauspielergeneration. Ihr edles klares Gesicht als Magd Josefa spiegelt den seelischen Aufruhr und die begeisterte Hingabe an die Idee der Befreiung des Vaterlandes.

*

Mathias Wieman als „Schimmelreiter“

Die Forderung unserer Zeit: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz!“ spiegelt sich in den wuchtigen Gedanken und den erdgebundenen Menschen des Films „Der Schimmelreiter“ wider. Die Stormsche Erzählung ist von den Drehbuchautoren Curt Oertel und Hans Deppe ins Bildgeschehen übertragen worden. Man ist in den Kreisen der Filmhersteller immer noch recht ängstlich, wenn die Autoren auch gleichzeitig die Regie übernehmen. Dieser Film beweist, daß dazu kein Grund vorhanden ist.

Es liegt natürlich eine Gefahr in dem Wunsch und Bestreben eines jeden Regisseurs aus der Zeit nach dem 30. Januar 1933, mit seinem Film unbedingt recht „zeitgemäß“ zu sein. Storm hat in seiner Novelle das Spukhafte und Gespenstische aufzeichnen wollen, während der Film den nüchternen und praktischen Landgewinnungsgedanken des Deichgrafen Hauke Haien ganz breit auswalzt und dadurch manches von dem sagenhaft-mythischen Urgrund der Fabel unerfüllt läßt. Vielleicht kommt es in diesem Film aber auch weniger auf die Geschehnisse inmitten der Katen und auf den Deichen an, mehr vielleicht auf die schicksalhafte Natur und ganz besonders auf das Meer. Dieser Film ist ja ohnehin fast ein stummer Film, und gerade die Wortkargheit wirkt hier stilbildend: die Friesen machen auch nicht viel Worte.

Mathias Wieman ist ein wortkarger, knorriger, grüblerischer Friese von der Waterkant, und das schmale eindrucksvolle Gesicht der Marianne Hoppe ist wie geschaffen für die Jungfer Elke. Man glaubt diesem einfachen, innerlich gefestigten nordischen Frauentyp die herbe Friesin.

Die deutsche Landschaft ist hier nicht nur Kulisse für die Handlung, sondern beide fließen zu einer Einheit zusammen. Die herbe Landschaft der Wattenküste klingt mit dem balladenhaften Stoff zu herrlichster Harmonie zusammen. Selbst die Innenaufnahmen klingen mit – Bilder von gemäldeartiger Kraft, die an holländische Meister des 17. Jahrhunderts erinnern. Ein Heimatfilm von deutschen Menschen, deutschen Räumen, deutschen Gegenden! Wer Storm verfilmen will, muß schon die Fähigkeit haben, die Synthese von Landschaft und Menschen in ihrem Stimmungs- und Wesensgehalt sichtbar zu machen, mit anderen Worten: „in Bildern zu dichten“ – weil Storm ein „visueller“ Dichter ist.

*

„Gold.“ „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles! Ach, wir Armen!“

Gold ist der ewige Traum der Menschheit. Man hat danach gegraben, man hat es im Laboratorium herzustellen versucht, die Alchimisten von einst und die Physiker unserer Tage. In diesem Film ist die ewige Mythe vom Gold verbunden mit dem, was am nächsten liegt, wo Gold auftaucht: mit der Leidenschaft, die oft bis zum Verbrechen führt.

Das Problem der Umwandlung eines Elementes in ein anderes mittels Zertrümmerung der Atome beschäftigt schon seit einer Reihe von Jahren zahlreiche führende Wissenschaftler in verschiedenen Ländern, ohne daß allerdings seine Lösung – von gewissen Teilergebnissen ab-

Das Laboratorium aus dem Film „Gold“

gesehen – bisher gelungen wäre. Die wissenschaftliche Forschung bedient sich bei diesen Zertrümmerungsversuchen elektrischer Ströme von Kathodenstrahlen mit sehr hohen Spannungen. Gerade in jüngster Zeit gingen mehrfach Meldungen über derartige, namentlich in Deutschland und den Vereinigten Staaten unternommene Experimente durch die Presse, wobei die Höhe der benutzten Spannungen mit etwa 7 Millionen Volt angegeben wurde.

Mit kühnen und grandiosen Bildern über und unter der Erde hat Karl Hartl diesen Film gestaltet, dessen tiefster Gehalt die überwältigende Poesie der modernen Technik ist. Unvergeßlich prägt sich dem Filmbeschauer die Schönheit der Maschinen, der Zauber der elektrischen Strahlen ein. Es klingt das Hohelied der Technik durch den Film, die keine Grenzen menschlichen Geistes und menschlichen Vermögens anerkennen will und aus formlosen Massen der Maschinen von gestern sich zur künstlerischen Formengestaltung von heute entwickelt hat: stählerne Romantik unserer Zeit!

An der Spitze der Besetzung steht Hans Albers als Willensmensch, Ingenieur und Erfinder. Wieder gibt er eine Menschengestaltung, die endgültig mit der Ansicht aufräumt, Hans Albers sei nur der geborene Hans Dampf in allen Gassen, und mit der er es versteht, den Menschen die Technik und die Theorie tief ins Herz zu spielen. Er ist Träger und Künder der deutschen Vorstellung vom Mann schlechthin: „Er ist ein Parzival im Sakko, ein Siegfried in Knickerbockers; er ist zart, viel mehr als brutal, das sieht man Händen und Augen an" (Ottomar Starke).

Brigitte Helm als Millionärstochter in dem Film „Gold"

Michael Bohnen verkörpert den macht- und goldhungrigen Industriemagnaten, der skrupellos in der Wahl seiner Mittel über Leichen geht. Das ist schon eine Leistung, wenn Bohnen, Wahnsinn in den Augen, in die zuckende, blitzende Helle stiert, um die Geburt des Goldes mitzuerleben, wenn er in Todesangst in dem Laboratorium umherirrt und in teuflischer Bosheit Holk den Rückweg abzuschneiden versucht.

Brigitte Helm hat als dämonisch-schöne Millionärstochter nur glänzend auszusehen und schleicht (in einer Szene in einem getupften Kleid) wie ein Leopard durch die eleganten Räume des väterlichen Schlosses.

Der gigantische Film geht nach verschiedenen Richtungen in die Tiefe: er stellt den stolzen Forschergeist der raubgierigen Händlergesinnung gegenüber, er läßt den Geist über die Materie siegen, er läßt ahnen, daß Gold nicht Glück heißt, und er vergißt dabei die Liebe nicht. Aber eine Liebeshandlung ohne Kitsch: ohne eine einzige „verliebte" Szene. Ein Film, der nicht nur Gesinnung hat, sondern deren gewaltiger und überzeugender Propagandist ist.

*

Der Spielfilm des Dritten Reichs nimmt immer wieder jede Gelegenheit wahr, uns die Größe und Schönheit der Natur, ihrer Berge und Wälder vor Augen zu führen und unser Verständnis für die Eigenart der Bauern und Dorfmenschen weitab vom Tempo und Hetzen der Großstadt zu wecken. Der „Städterfilm" ist etwas verpönt. In „Das verlorene Tal" läßt der Regisseur Edmund Heuberger die Dörfler dem modernen Ingenieur den Kampf ansagen, als der Spekulant durch Erschließung

Marieluise Claudius und Mathias Wieman in „Das verlorene Tal"

Hanna Waag und Wolfgang Liebeneiner in „Musik im Blut"

einer Radiumquelle dem heiligen Wald das Wasser und dem Dorf die Ruhe und Sicherheit rauben will. In dem Kampf siegt schließlich die Heimatliebe über Spekulation und Händlergeist. Dieses Ethos ist die Brücke zur Prädikatswertung des an sich viel zu langatmigen Films, der überhaupt gar kein Film, sondern ein Roman geblieben ist. Das Zerdehnen jeder einzelnen Szene wird bis zu der Grenze vorgenommen, wo beim Zuschauer die Nervosität beginnt. Es fehlt überall das filmhandwerkliche Können der Berg- und Talfilme eines Arnold Fanck oder einer Leni Riefenstahl.

Neben Mathias Wieman und Olaf Bach spielt Marieluise Claudius mit menschlich echten Zügen. Diese jugendliche Darstellerin stammt aus dem Blute des Dichters Mathias Claudius, des Wandsbecker Boten.

*

„Musik im Blut." – Man lebt förmlich mit diesen jungen Menschen mit, die das Dresdener Konservatorium besuchen, die alle die Musik im Blut spüren und in sich die Sehnsucht tragen, musikalische Größen zu werden, und dabei leben und handeln wie die Kinder. Die, wie eben wahres Künstlertum oft dem realen Leben fremd gegenübersteht, sich schwer in die Wirklichkeit hineinfügen können. Nach allem Berlin endlich einmal Dresden! Die Oper, die Brühlsche Terrasse, die Bastei und Bad Schandau. Und nicht mit dem kühlen Auge des hochmögenden Weltstadtregisseurs gesehen, sondern mit dem liebevollen Blick des alten Dresdners, des Regisseurs Erich Waschneck, von dem auch die Idee und das Drehbuch stammt.

Der Autorregisseur macht hier den Versuch, die Handlung musikalisch zu durchdringen, um sie so ganz ihrer Schwere zu entkleiden. Nicht das Wort, sondern die Klänge der Musik sind es, die schließlich die Herzen der jungen begabten Musikschülerin und des Meisterschülers der Dirigentenklasse zusammenführen. Diese Musik von Professor Clemens Schmalstich haucht dem Film den Atem ein, sie ist diesmal das wichtigste Moment der Handlung überhaupt. Bei diesem Film ist der Regisseur mehr als szenischer Arrangeur und der Komponist mehr als musikalischer Illustrator.

Leo Slezak, der mit zu den Hauptträgern der Handlung zählt, fand Gelegenheit, einmal eine Rolle zu spielen, nach der er sich, wie er selbst sagt, lange gesehnt hat. Diese Sehnsucht des Künstlers ist verständlich, wenn man weiß, daß er in den bisherigen Filmen, „weil er von eminent wuchtiger Gestalt ist, ein bullerndes tiefes Organ besitzt und mit seinem ganzen Herzen ein richtiger Komödiant ist: fast immer einen ausgemachten Trottel zu spielen hatte". Die Aufgabe, die ihm hier zufällt, ist eine selten gute Verbindung zwischen komischer Tölpelhaftigkeit und ernst zu nehmendem, leicht tragisch anklingendem Charakter.

Menschlich und künstlerisch gleich sympathisch ist die wissende und entsagende Sybille Schmitz, neben der die von Hanna Waag gezeichnete junge Musikstudentin sich

Die Sau „Jolanthe“ wird gepfändet

wie ein hauchzartes Wesen ausnimmt. Einen feinen Gegensatz bilden auch Wolfgang Liebeneiner als junger, auf jedem Gebiet erfolgreicher Kapellmeister von leichterem Lebenssinn und sein schwerblütigerer, innerlich wertvollerer Rivale (Walter Ladengast).

*

Der Inhalt von „Krach um Jolanthe“ muß nach dem Siegeszug von August Hinrichs, des oldenburgischen Tischlermeisters, ergötzlicher Bauernkomödie über alle deutsche Bühnen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Selten hat ein Theaterstück durch seine filmische Wiedergabe gewonnen. Carl Froelich aber ist dieses Unterfangen geglückt. Er schuf vielleicht die erste klassische Filmkomödie, die in ihrer Heiterkeit und Wahrhaftigkeit, ihrem Sinn und Wesen ebenbürtig an die Seite von Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug“ zu stellen ist.

„Wochen hindurch haben wir für diesen Film die passenden Schauspieler gesucht, Schauspieler, die tatsächlich aus dieser Gegend stammen. So stammt Marianne Hoppe aus der Prignitz, Carsta Löck direkt aus dem Oldenburgischen, Marieluise Claudius aus der Gegend um Hamburg, Olaf Bach von der Waterkant, Fritz Hoopts ist sogar ein richtiger oldenburgischer Bauer, den wir uns von der niederdeutschen Wanderbühne ins Atelier geholt haben, und Wilhelm Krüger, der den Bauer Lampken spielt, war Jahre hindurch am Oldenburgischen Landestheater. Nun war es selbstverständlich nicht meine Absicht, diese Schauspieler in ihrem Dialekt spielen zu lassen. Nein, es durfte natürlich nur angedeutet werden. Aber aus ihrer Echtheit heraus legten sie echtes Empfinden und Denken in ihre Rollen. Und das ist ausschlaggebend für einen Film, soll er als ein ganzes Werk fest in sich abgerundet sein.“

So plaudert Carl Froelich aus der Schule. Die Echtheit hat den Erfolg gebracht. Froelich hat sich mit uralten, tausendfach geflickten Manchesterhosen mitten in sein Dorf hingesetzt, mal in den Stall, mal in den Dorfkrug, mal in die Windmühlentenne und in die Wälder, hat die Ärmel hochgekrempelt, hat mit dem Messer gegessen und ist auch des Abends den Maiden und Buben gelegentlich nachgestiegen, als ginge er nur ganz zufällig vorbei – und hat mit allen diesen feinen Beobachtungen einen Bauernfilm aufgerollt, der mit einem einzigen ackerschweren, dabei aber oft doch elastischen Schritt über alle scharfsinnigen Regietheorien – ins Leben schreitet.

*

Der Film „Die Sporck'schen Jäger“ (Regie: Rolf Randolf) nach dem verstaubten Roman von Richard Skowronnek zeigt ein Jägerbataillon, das in einer kleinen Stadt Ostpreußens in Garnison liegt und dessen Offiziere regen gesellschaftlichen Verkehr mit dem benachbarten Oberförster (Theodor Loos) unterhalten. Dieses freundschaftliche Verhältnis wird jedoch dadurch getrübt, daß ein unbekannter Wilderer im Forst sein Unwesen treibt. Der Oberförster hat einen Offizier des Jägerbataillons im Verdacht. Die Handlung entwickelt sich dramatisch. Unselige Jagdleidenschaft hat tatsächlich einen jungen Offizier (Fritz Genschow) zum Wilderer gemacht.

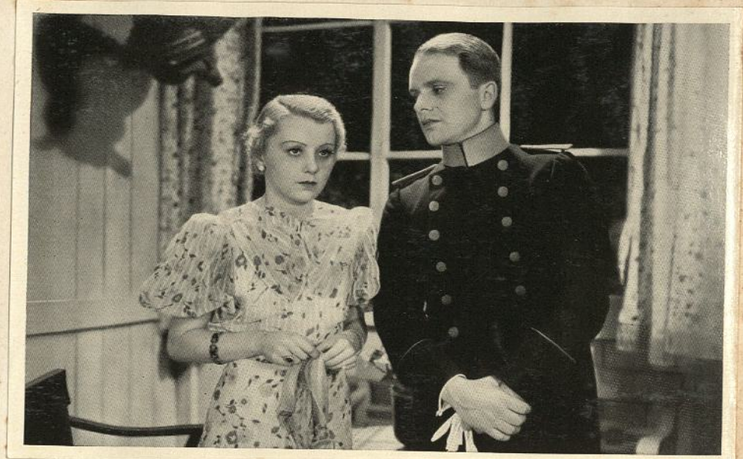
Fritz Hoopts und Carsta Löck in „Krach um Jolanthe“

Er sühnt sein Vergehen mit seinem Tod.

Was diesem Film außer dem dramatischen Geschehen noch eine besondere Note gibt, ist die Mitwirkung eines Jägerbataillons und die Schilderung der innigen Verbundenheit, in der das ostpreußische Städtchen mit seinen Jägern lebt. Sie war doch eine Schule für das Leben, die Militärdienstzeit. Auch der Humor kommt nicht zu kurz, alles schmunzelt stillvergnügt, wenn die Kompagnie einstimmt:

„Das Kränzlein zahlt der Leutenant,
Weil er sein junges Herz verbrannt
Beim Bauern im Quartier;
Sporck'sche Jäger, die sind wir!“

Der Film von der ostpreußischen Heimat hat zwei Eigenschaften: eine anständige Gesinnung und eine Schauspielkunst, die ohne Schminke, ohne Raffinement, ohne Getue und Gehabe, ganz unauffällig und darum doppelt wirkungsvoll, über die Schablone hinaus zu packender Gestaltung menschlicher Irrungen vorstößt. Darin liegt sein künstlerischer Wert, nicht im Stoff, der nicht ganz lebenswahr, vor allen Dingen nicht mehr ganz zeitgemäß ist.



Reva Holsey und Fritz Genschow in „Die Sporck'schen Jäger“

Marianne Hoppe als „Schwarzer Jäger Johanna“

*

Der düstere politische Himmel des Jahres 1809, über den wie helle Blitze die Aufstandsversuche von Schill, Dörnberg und des Herzogs von Braunschweig hinwegzucken, gibt den Hintergrund für das filmische Heldenepos „Schwarzer Jäger Johanna“, der Geschichte eines jungen Mädchens, das zunächst durch Zufall in die Kreise der aktivistischen Patrioten gerät und sich dann mit Begeisterung und Liebe für die vaterländische Sache einsetzt. Die Männer von 1809, von denen der Film handelt, waren schon ganze Kerle. Für sie kam nicht die Frage in Betracht, „was für Vorteile hat man persönlich davon“, sondern für ihr Handeln war bestimmend ein Begriff, der damals noch lange nicht allen Deutschen in deutschen Landen im Blute war, der Begriff „Deutschland“.

Was diesen Film wertvoll macht, ist nicht das private Schicksal der Johanna Luerssen, des norddeutschen Mädchens, das in die kriegerischen Ereignisse hineingerissen wird, nicht das Schicksal des Majors Korfes, der mit der schwarzen Schar des Herzogs von Braunschweig gegen den Stachel des Korsen leckte, sondern eben das deutsche Gefühl: es muß etwas geschehen, und wenn alle deutschen Spießer darob mißbilligend am Stammtisch die Köpfe schütteln.

Der Regisseur Johannes Meyer hat die Atmosphäre der Zeit ausgezeichnet getroffen. Der Film ist aus einem tiefen Gefühl für die deutsche Romantik geboren.

Marianne Hoppe ist der Schwarze Jäger Johanna. Dieses herbe Mädchenantlitz ist von tiefer innerer Bewegtheit, überrascht immer aufs neue durch die starke natürliche Kraft eines urwüchsigen Menschentums. Diese Doppelrolle des liebevollen Weibes, gepaart mit der Keckheit und Unbeschwertheit eines patriotischen „Jungen“ und Draufgängers, steht ihr ebenso ausgezeichnet wie die schmucke Uniform. Paul Hartmann stellt den todesmutigen Major Korfes dar. Hier steht ein Offizier, entschlossen, mit allen Kräften und dem Einsatz seines Lebens gegen Frankreich anzurennen.

Paul Hartmann und Marianne Hoppe in „Schwarzer Jäger Johanna“

Gustaf Gründgens, ein englischer Metternich mit fast grotesker Maske und in der Rolle des Gesandten Dr. Frost als Spion Napoleons, spielt mit den Menschen und ihren Leben wie auf einem Puppentheater, weil alle Fäden immer wieder in seiner Hand zusammenlaufen.

Dieses Epos der schwarzen Jäger ist nur ein kleiner Ausschnitt aus einer überlebensgroßen Zeit, aber in ihm ist sie völlig enthalten.

*

„Der verlorene Sohn“: „Schon seit Jahren trug ich den Wunsch im Herzen, das Thema des verirrten Sohnes der Berge irgendwie künstlerisch zu gestalten. Ein modernes Epos dieser Art wollte ich anpacken, und ich arbeitete Tag und Nacht, Woche um Woche nach Fertigstellung des „Rebells“ an diesem Gedanken. Er wuchs und wurde breiter und weiter und größer. In großen breiten Zügen, im umspannenden Bogen sollte das Epos vom verlorenen Sohn entstehen. Und ich ging von den Bergen aus frischweg nach New York, der Siebenmillionenstadt, der Weltmetropole, der Stadt der Wolkenkratzer, der Dollarmilliardäre und der elendsten Hungermenschen, der Weltstadt aller Rassen und Sprachen, der Metropole allen Lichts und Schattens. – Das war der Gegensatz, den ich suchte und wollte, und

Luis Trenker: Der verlorene Sohn

Chopin (Wolfgang Liebeneiner), George Sand (Sybille Schmitz) und Liszt (Hans Schlenck) in „Abschiedswalzer“

keine lächerliche Eifersuchtsgeschichte! Das war der Gegensatz zum verträumten, stillen Bergnest, wo der einfache Holzpflug noch galt und das karge Leben des um das tägliche Brot kämpfenden Bauern, der aber in seiner Bedürfnislosigkeit größer und freier ist als der reiche Sklave von Dollarmillionen. Mehr und mehr verinnerlichte sich die Linie der Handlung in die Grundgedanken des Glaubens der Bergbauern, ihrer Liebe zur Bergheimat überhaupt, im Gegensatz zu der steinernen Weltmetropole, deren letzter Sinn schließlich doch nur das Chaos sein kann, der Untergang…“

So deutet Luis Trenker die Idee seines Films „Der verlorene Sohn“.

Dieser Tonio Feuersinger, der seine Berge verließ mit hochfliegenden Plänen, wird zermahlen, wird zum Staubkorn, zum Sandkörnchen am Meer. Wie er die Hände rühren will, um aufzubauen, da braucht sie keiner. Ihn nicht und zehn Millionen andere auch nicht. Er läuft ziellos durch das Betonlabyrinth New York, stiehlt, von jämmerlichem Hunger gehetzt, ein wenig Brot – und sein Elend wird so groß in diesem Jammertal des Krämergeistes, daß der monotone Sang der Heilsarmee beim Essenausteilen an ausgemergelte Verlorene sich wie der Grabgesang anhört für ihn, Tonio Feuersinger, den Deutschen, dem es in der Heimat zu eng wurde.

Aber die Heimat hat starke Arme. Sie greift über den Ozean hinüber und rüttelt am Herzen ihres Sohnes. Die Gelänge der heimatlichen Wallfahrten gehen nicht aus dem Ohr. Und Tonio findet heim in sein Dorf, wo altes Volkstum seit urdenklichen Zeiten festlichen Ausdruck findet. Vergessen ist die große Welt im heiteren Taumel des Sonnenwendfestes, und das Wort des alten Dorflehrers ist wahr geworden: „Wer niemals fortkommt, kehrt niemals heim!“

Ein Film vom Geiste des „Rebell“ und von der Schönheit all der unerreichten und unvergeßlichen Bergfilme, durch die der Name Luis Trenker zu Volkstümlichkeit und Weltruhm gelangte.

*

„Abschiedswalzer“, der Film um den großen Klavierpoeten Friedrich Chopin, will nicht etwa historisch genommen oder gewertet werden. Nicht einmal der wirklich vorhandene Abschiedswalzer ist historisch richtig umkleidet. Und George Sand soll untersetzt und stämmig gewesen sein und nach Balzac „ein Doppelkinn wie ein Domherr“ gehabt haben, während Sybille Schmitz eine reizvolle problematische Frau „von Bedeutung“ und mit exzentrischer Reserve darstellt. Aber das sind Geschichtsklitterungen, über die der Regisseur Geza von Bolvary lächeln wird. Hier kommt es auf die bacchantische Musik Chopins an, die dem Film Glanz und Schwung zu verleihen hat. Alois Melichar hat darüber gewacht, daß Chopins Musik nicht profaniert oder gar mißbraucht wird. Eine geradezu geniale Filmtat von Regisseur, Kameramann und Komponist wird immer das erste Konzert des polnischen Meisters in Paris bleiben, als er, innerlich von Revolutionsfeuer erglüht, von Mozarts Es-Dur-Menuett überleitet

Szene aus dem Frauenarbeitsdienstfilm „Ich für dich – du für mich“

Marieluise Claudius als Solveig und Hans Albers als Peer Gynt

in seine berühmteste Etüde mit ihrem improvisierten, wilden Revolutionsfurioso, das Ganze eine Inspiration, unter gleichzeitiger „akustischer Überblendung" parallel zu den Bildern von den gerade in Polen tobenden Freiheitskämpfen.
Wolfgang Liebeneiner schüttet als Friedrich Chopin eine äußerlich zarte, innerlich aber glühende Musikantenseele vor uns aus, und Hans Schlenck ist ein sympathischer Liszt. Der „Abschiedswalzer" ist musikalisch und filmisch bei aller Freiheit der geschichtlichen Gestaltung die Idealkomposition eines Komponistenfilms.

*

In dem Film „Ich für dich – du für mich" handelt es sich um nichts Geringeres als um die deutsche Jugend, ihr Fühlen und Sehnen, ihr Ringen und Suchen, ihre Arbeit, ihre Freude, ihre Liebe und ihr Leid.
Der Film gewährt einen Einblick in das Leben und Treiben eines Frauenarbeitsdienstlagers, zeigt, wie sie alle zusammenkommen, die Ärztin, die Hausangestellte, die Stenotypistin, die Filmkomparsin – aus allen Schichten und Ständen, die eine frisch und fröhlich, die andere noch erfüllt von den Sorgen des Alltags oder gar belastet mit Vorurteilen – bis schließlich das Hohelied der Kameradschaft aufklingt in gegenseitigem Verstehen.
Und dabei wird jeder einzelne in seinem Denken und Fühlen gezeigt – so, wie er als Mensch ist.
Menschen, verzweifelt im Daseinskampf, in der Gefahr, sich selbst zu verlieren, Menschen, welche die Freude und das Leid der Liebe erfahren haben, Menschen, die ihren Instinkten und Trieben zu erliegen drohen und schließlich doch geläutert werden, Menschen, die voller Daseinsfreude den Kampf um eine neue Existenz aufgenommen haben und mit Humor und Frohsinn das Leben zu meistern suchen – alle ziehen hier an unseren Augen vorüber.
Wir erleben die Wirklichkeit, wie sie sein könnte, nicht Prunk, Lüge und Märchen. Wir vergessen, daß die Menschen, die auf der Leinwand erscheinen, Schauspieler sind, und glauben wirkliche, leibhaftige Menschen voll Blut und Kraft vor uns zu haben, Menschen, wie wir es sind, Menschen wie du und ich. Wir freuen uns mit ihnen und leiden mit ihnen, wir glauben ihre Schicksale, ihr Lachen und ihr Leiden. Spielleiter Carl Froelich hat, wie schon in „Mädchen in Uniform", „Reifende Jugend" und „Krach um Jolanthe", hineingegriffen in die Wirklichkeit und sie auch hier wieder mitreißend und echt gestaltet.

*

Über Ibsens „Peer Gynt" ist viel, sehr viel geschrieben worden, aber die wenigsten sind sich über die Wertung des Stückes, die Absicht des Dichters und die leitenden Ideen einig. Die einen meinen, Ibsen habe nur seinen Landsleuten einen Spiegel vorhalten wollen, die anderen sehen in „Peer Gynt" eine phantastische Dichterlaune, und wieder andere bezeichnen das Werk als den „Faust des Nordens", so ließen sich die Auslegungen noch zahlreich vermehren.
Pulsiert dieses nordische Blut auch in dem Film „Peer Gynt"? Nicht im ganzen Film! Und deswegen fällt auch das Filmwerk in mehrere Teile auseinander: Der erste

Hans Albers und Zehra Achmed (als Anitra) in „Peer Gynt"

Teil, Peer Gynts Sehnsucht nach der Welt in der engen und ärmlichen Hütte der Mutter und auf den umliegenden Bergen, Wiesen und Flüssen, atmet die nordische Phantastik Ibsens, vielleicht auch noch der Schluß des Films, die Heimkehr Peer Gynts zur Solveig und zur Heimat. Alles andere ist so ibsenfremd, daß von der ursprünglichen Peer-Gynt-Gestalt nicht mehr viel übrigbleibt.
Der zweite Teil, Peer Gynts Kampf um Geld und Macht, zeigt einen neuen „Peter Voß, der Millionendieb" vom Stile des „Hoppla, jetzt komm' ich!" und ist deshalb weit entfernt von ernster, tiefer Kunst; auch der afrikanische Teil, der die Resignation bringt, ist schwach und blaß, wie allerdings auch schon im Originalwerk. Hier können nur ganz große Regiekünste und Geldmittel die Zeitgebundenheit des Ibsenschen Bühnenwerkes in Begriffe der Nachkriegszeit überzeugend und künstlerisch zugleich umbiegen. Diese Aktualisierung des Stoffes ist nicht recht gelungen:
„Eigentlich ist er gar kein besonders außergewöhnlicher Mensch mehr, dieser Peer Gynt von Hans Albers' Gnaden, und auch sein Schicksal, so bunt und merkwürdig es sich gestalten mag, ist doch im Grunde nur so, wie es tausend andere Menschen auch erfahren mögen. Ein junger Kerl, vor lauter überschäumender Jugendkraft zu allerhand Nichtsnutz aufgelegt, wird aufgerüttelt aus dem spielerisch-ungeordnet dahinfließenden Leben durch eine große Seelenerschütterung, den Tod der Mutter. Das Versprechen an die sterbende Mutter einzulösen, stürmt er hinaus in die große Welt, um „etwas zu werden". Und das Glück ist günstig, es schenkt Gold und Ruhm und Frauen, so viel, daß man im Überdruß am Ende alles beiseite wirft und als schlichter Pilger zurückkehrt in die Heimat, die zugleich Heimat des Blutes und Heimat der Seele in sich birgt."
So ist Hans Albers auch nur im ersten Teil und am Schluß des Films herrlich und überwältigend, so gut wie wohl noch nie, über sich selbst hinausgewachsen. Ein Prachtkerl sein junger Gynt, urwüchsig in seiner Kraft und in seinem Humor, und als Schiffbrüchiger des Lebens eindringlich und unvergeßlich, wie auch die Kunst der Lucie Höflich in ihrer berühmten Sterbeszene (Ases Tod).
Im Hintergrund steht das bessere Ich Peer Gynts, Solveig. Sie, die nicht fragt, die trotz allem stets gläubig vertraut, die nicht anklagt und doch durch ihr bloßes Dasein Peer Gynts gutes Gewissen ist, bleibt von Beginn bis zum Ende seines wilden Lebens das stille, unbewußte Ziel und der Richtpunkt seiner Lebensfahrt. Die schöne Marieluise Claudius mit den hellen Haaren stellt diese Figur mit ruhiger, sparsamer Kunst dar. Mag man auch dem Unterfangen, Ibsens gewaltigen nordischen Faust im Film wiederzugeben, mit tausend Vorbehalten gegenüberstehen, so bleiben doch immer weite Strecken des Filmwerkes eine Meisterleistung, und zwar in erster Linie des Schauspielers Hans Albers und des Regisseurs Dr. Fritz Wendhausen.

*

Der Film „Liebe, Tod und Teufel" birgt einen tiefen Sinn, nämlich, daß an jedem irdisch-materiellen

Brigitte Horney in „Liebe, Tod und Teufel"

Käthe von Nagy und Albin Skoda in „Liebe, Tod und Teufel“

Glück ein bißchen Teufel hängt, und daß es nur ideelle Güter sein können, die das Glück des Lebens, das man sich erkämpfen muß, ausmachen. Ein altes Problem greift dieser Film in neuer Form auf. Das goldene Kalb wird zu einer Wunderflasche, die dem Besitzer alle Wünsche erfüllt, und wie am Geld, so hängt auch an dieser Flasche der Fluch des Goldes.

Es hat schon früher nicht an Versuchen gefehlt, romantische, überwirkliche Filme zu drehen. Diese Experimente haben heute nur noch historische Bedeutung. Die entscheidende Entwicklung des Films hat sich auf der Linie der realistischen, der lebensecht photographierten Streifen vollzogen – ob zum Nutzen oder Schaden der jungen Bildkunst, soll hier nicht untersucht werden. Nun kommt plötzlich ein Neuling im Reiche des Tonfilms: Heinz Hilpert, einer unserer besten Theaterleute, und stellt in einem romantisch-exotischen Filmwerk neue, zum mindesten hochinteressante Möglichkeiten zur Diskussion. Als Stoff hat ihm R. Stevensons balladische Seemannsnovelle „Das Flaschenteufelchen“ gedient, das Südseemärchen von der schillernden Teufelsflasche, die jedem ihrer Besitzer die Erfüllung aller irdischen Wünsche bringt, aber seine Seele dem Teufel verfallen läßt, wenn er das unheimliche Ding nicht um einen geringeren Preis weitergeben kann, als er es selbst erwarb. Glück und Verzweiflung, Liebe, Not und Angst bringt die Flasche ins Leben des Matrosen Kiwe, bis es ihm – der mit dem geringsten Kaufpreis von 1 Cent der letzte der Kette zu sein fürchtet – doch gelingt, das Geschenk des Satans an eine ohnehin verlorene Seele loszuwerden, all sein unechtes Glück und Gut zerbirst, aber er wird sich mit seiner geliebten Frau ein neues, echtes erkämpfen.

Aus Kaschemmenduft, Seefahrerromantik und Urwaldpoesie springen die Menschen auf die Leinwand, alle zumeist Strandgut, irgendwoher und irgendwohin getrieben: „So oder so ist das Leben“, singt die Chansonette und gibt dem Film damit seine Philosophie.

Ein neues Gesicht auf der Leinwand: Albin Skoda. Sein Matrose Kiwe hat die rechte Mischung von Schwärmerei, Schwermut und Männlichkeit.

Brigitte Horney gestaltet ohne Vampallüren, aber mit begehrlicher Sinnlichkeit eine Hafenkokotte und gibt auch dort, wo sie im Song etwas an die Manieriertheit der Marlene Dietrich erinnert, doch Eigenes, Naturgewachsenes.

Ein begeisternder Film, weil er die in allen Menschen schlummernden Träume zur Erfüllung bringt, weil er die aus Jugendtagen herübergeretteten, heimlichen, schönen Sehnsüchte erweckt – die Träume vom Wunderbaren, vom Glück der Ferne, die Sehnsüchte nach großen abenteuerlichen Gefahren und wilden Eroberungen – dort – weit über dem Meer ...

Die junge Kunst des Tonfilms hat vorübergehend den Zuschauer vom Bildlichen etwas abgelenkt. Sie hat das optische Erlebnis zugunsten des Wortes verdrängt. So wurde die Bildkunst im Film manchmal zur Abbildungskunst. Hier aber ist Filmkunst wieder absolut geworden.

Heroismus in Partei und Bewegung

„Wir Nationalsozialisten legen an sich keinen gesteigerten Wert darauf, daß unsere SA über die Bühne oder über die Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße. Wenn aber jemand an die Lösung nationalsozialistischer Probleme auf künstlerischem Gebiet herangeht, dann muß er sich darüber klar sein, daß auch in diesem Falle Kunst nicht von Wollen, sondern von Können herkommt. Auch eine ostentativ zur Schau getragene nationalsozialistische Gesinnung ersetzt noch lange nicht den Mangel an wahrer Kunst. Die nationalsozialistische Regierung hat niemals verlangt, daß SA-Filme gedreht werden. Im Gegenteil: sie sieht sogar in ihrem Übermaß eine Gefahr. Wenn nun aber doch eine Firma an die Darstellung der Erlebniswerte unserer SA oder der nationalsozialistischen Idee herangeht, dann muß dieser Film auch von allererster künstlerischer Qualität sein. Es ist deshalb nicht bequem, sondern im Gegenteil außerordentlich schwer, weil vor der ganzen Nation verpflichtend, einen SA-Film zu drehen. Die Aufgabe, die man sich dabei stellt, erfordert Einsatz aller besten Kräfte, und nur wirklich große Künstler können sie bewältigen. Der Nationalsozialismus bedeutet unter gar keinen Umständen einen Freibrief für künstlerisches Versagen. Im Gegenteil: Je größer die Idee ist, die zur Gestaltung kommt, desto höhere künstlerische Ansprüche müssen daran gestellt werden.“

Diese richtunggebenden Worte an die deutschen Filmhersteller sprach Dr. Goebbels im Jahre 1933 am Geburtstage Horst Wessels.

Diese hohe Anforderung, die Dr. Goebbels an die nationale Produktion des neuen Deutschlands stellt, hat zur Folge gehabt, daß nur wenige Filmhersteller sich an die Verfilmung von Ereignissen aus der nationalen Erhebung herangewagt haben.

*

Der erste Film der nationalen Erhebung ist „Blutendes Deutschland“ (1933). Geschichtliche Abschnitte und allerlei filmische Dokumente werden hier unter einem gemeinsamen Sammelpunkt geordnet. Wo über Zeitereignisse kein Filmnegativ vorliegt, springen gestellte Aufnahmen ein, die sich dem Stil des Ganzen anpassen: die Geburtsstunde des Reiches, Weltkrieg, Novemberrevolution, Spartakuskämpfe, Besetzung des Ruhrgebietes, Schlageters Heldentod und schließlich Deutschlands Erwachen und nationale Wiedergeburt.

*

In München, der Geburtsstadt der nationalsozialistischen SA, entstand aus den Tagen der nationalen Erhebung heraus der erste deutsche SA-Film „SA-Mann Brand“. Eine Handvoll treuer Kriegskameraden Adolf Hitlers waren es, die 1919/20 als „Saalschutz-Abteilung“ zur Grundmauer dieser SA wurden. Die ersten 46 SA-Männer Deutschlands setzten sich dann in der Münchener Hofbräuhaus-Saalschlacht 1920 erfolgreich gegen 800 Gegner durch. Irgendwoher kam das Wort „Sturmabteilung“, aus dem kurze Zeit später der Begriff „SA“ wurde.

Regisseur Franz Seitz hat versucht, das Epos vom unbekannten SA-Mann zu verfilmen, den Mythus des

Manfred Kömpel-Pilot und Heinz Klingenberg in „SA-Mann Brand“

SA-Mannes filmisch zu schaffen, der hinter den Sturmfahnen Adolf Hitlers Deutschland im zähen Kampf eroberte. Wir kennen den Namen des unbekannten SA-Mannes nicht, der aus den roten Elendsvierteln im Braunhemd mit den ersten tausend Kämpfern der Braunen Armee zum Dienst eilt. Den man seines Glaubens willen vom Bau, aus der Werkstatt, vom Schreibtisch vertrieb, den aber jeder Haß und Terror fester an seinen Führer schmiedete. Er ist ein Stück von uns, dieser tapfere SA-Mann Fritz Brand. Es mischt sich aber auch heiteres Geschehen, schieben sich auch lustige Volkstypen in die dramatischen und erschütternden Vorgänge um Fritz Brand, Erich Lohner und den männlichen Truppführer Schmitt, die immer wieder ihr Leben einsetzen, bis die Banner des neuen Deutschlands die Kunde vom Siege über das ganze Reich tragen und aus vieltausend Kehlen mächtig und siegesfroh schallt:

„Die Fahne hoch, die Reihen dicht geschlossen,
SA marschiert mit ruhig festem Schritt ...“

Franz Seitz und die Drehbuchautoren hatten leider nicht das Format und die Qualifikation für einen solchen großen Film. Bei einem SA-Filmepos muß man schon den höchsten Maßstab anlegen, nicht aber den für Seitz'

frühere Dutzendfilme. Wir stehen hier unmittelbar an der Grenze des Konjunkturkitsches. Das braucht nämlich noch kein guter Film zu sein, bei dem das Parkett weint und schluchzt, das kann auch Rührkitsch und Talmikunst sein. Der „Angriff" hat daher einen Tag vor der Uraufführung dieses Films hundert Vorbehalte gegen ihn gehabt.
Das schauspielerische Ensemble, ein ausgezeichnetes Profil von Klassen und Parteien, hat bis in die kleinsten Rollen glänzende Leistungen aufzuweisen. Heinz Klingenberg in der Hauptrolle, Rolf Wenkhaus als Erich, der Hitlerjunge und Otto Wernicke, der Vater Brands, tragen das große Geschehen.
Am wertvollsten sind die zwei Mütter (Elise Aulingerund Hedda Lembach), die Mutter des Hitlerjungen und die des SA-Mannes. Solche schlichten Mütter mit tapferem Herzen kann nur Deutschland haben.

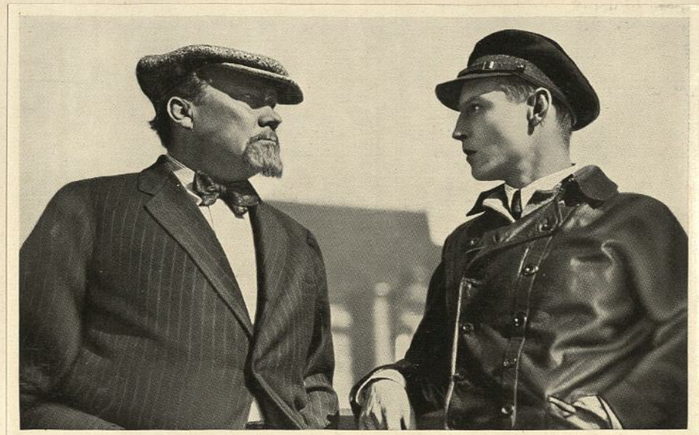
*

Manche Kritik über den Film „SA-Mann Brand" schloß mit den Worten: Das Hohelied des SA-Mannes muß noch geschrieben werden!
„Hans Westmar, einer von Vielen," wollte dieses Hohelied sein.
In den Einleitungsworten, mit denen Dr. Ernst Hanfstaengl die Uraufführung des Hans-Westmar-Filmes begleitete, ließ er eine Episode aus dem Leben Friedrichs des Großen wiedererstehen, in der sich sinnfällig spiegelt, was auch der Untertitel dieses Filmes sagen will: „Einer von Vielen." Des Königs Freund Wedel war am Tag gefallen, der König ritt über das abendliche Schlachtfeld und rief klagend nach dem Freunde. Da richtete sich ein schwerverwundeter Grenadier auf, und mit einer Armbewegung gegen all die Toten, die ringsum die Walstatt deckten, rief er dem König entgegen: „Wedel? Majestät, hier liegen lauter Wedels!"
Das ist auch der höhere Sinn dieses Filmwerkes: daß sein Ziel nicht ist und sein soll die Verherrlichung eines Einzelschicksals. Ein Ehrenmal für alle jene vielen, die um des Durchbruchs der nationalsozialistischen Idee willen ihr Leben opfermutig in die Schanze schlugen. Ein Ehrenmal für den „unbekannten SA-Mann", der in einem oft aussichtslos erscheinenden Ringen, allem Widerstand zum Trotz, Bresche schlug in das rote Berlin und es schließlich eroberte als Hauptstadt jenes neuen Reiches, in dem wir heute leben. Ein führender amerikanischer Zeitungsmann gestand nach der Premiere: „Bisher vermochte ich den Nationalsozialismus nie recht zu verstehen – nun begreife ich ihn ganz."
Das Drehbuch schrieb Hanns Heinz Ewers nach seinem Buch „Horst Wessel". Die Regie führte Franz Wenzler. In der theatralischen Spielhandlung ist Wenzler schwach, desto stärker in den Massenszenen. Noch nie haben wir in einem Film Massenszenen von so unerhörter Wucht gesehen, von einer Eindringlichkeit, die der Wirklichkeit in nichts nachsteht, wie in diesem Film. Und niemals haben unsere Herzen beim Beschauen eines Filmstreifens so mit einem Menschen gelitten, gestritten und gejubelt, wie mit diesem Hans Westmar.
Überflüssig, den Ablauf des Filmes im einzelnen aufzuzeichnen. Wir alle kennen den Kampf und das Ende von Horst Wessel. Emil Lohkamp – Hans Westmar, ein Gesicht, das man in seinem Brennen von leidenschaftlicher Hingabe an seine Sache und in seinem Sterben für Deutschland nie mehr vergißt, ebensowenig wie Paul Wegeners neuer Golem aus dem roten Reich der Bolschewisten. Es hat natürlich auch scharfe Kritik an manchen Einzelleistungen des Regisseurs gegeben. Wir wollen gerecht sein:
„Leonardo da Vinci hat Christus gemalt, 1500 Jahre nach des Erlösers Tod ... Wer weiß, wieviel Zeit noch vergehen wird und muß, bis der gigantische Kampf um deutsches Schicksal einmal in Vollendung nachgestaltet wird!"

*

Es war ein denkwürdiger Tag, als der Führer Adolf Hitler am Abend des 12. September 1933 in der Rangloge des Münchener Ufa-Palastes Platz nahm, um durch seine Anwesenheit die toten jungen Kämpfer zu ehren, die, wie der Filmhitlerjunge Quex, gestorben sind für das freie neue deutsche Vaterland.
Bruckners Symphonie ist verrauscht.
Vor dem Vorhang der Bühne steht der Reichsjugendführer Baldur von Schirach, die Hand erhoben zum Deutschen Gruß:
„Mein Führer! Deutsche Volksgenossen! Ich kann hier keinen Vortrag halten über den Film ‚Hitlerjunge Quex',

„Hans Westmar" (Emil Lohkamp)



Paul Wegener als Bolschewistenführer, Emil Lohkamp als Hans Westmar

Der Sarg von Hans Westmar wird von einem Panzerwagen begleitet zum Schutz gegen Kommunistenüberfälle

„Hitlerjunge Quex“ auf dem Krankenlager wird von seinen Kameraden beschenkt

denn dieser Film soll für sich selbst sprechen. Ich kann nur einen Augenblick lang Ihre Gedanken hinlenken auf den jungen Kameraden, dessen Schicksal in diesem Film dargestellt wird. Auf diesen kleinen Kameraden, der nicht mehr unter uns sein kann, weil er schon eineinhalb Jahre unter der Erde liegt.

Es war in der Zeit des schlimmsten Terrors, da stand ich vor 2000 Berliner Hitlerjungen auf einem Generalappell der Berliner HJ und sprach zu ihnen vom Opfer, vom Führer und vom Heldentum. Es lag über diesem Appell eine drückende Atmosphäre, wir ahnten ein furchtbares Geschehen. Ich weiß nicht, wie es kam, ich sprach von dem Einsatz, den jeder von uns bringen muß, und sprach davon, daß unter den Zweitausend einer sein könne, den ich am nächsten Tag nicht mehr sehen würde. Und ich sagte zu ihm: Danke du, daß du dieses Schicksal auf dich nehmen mußtest, daß du unter den Millionen die Ehre hast, den Namen des Hitlerjungen zu tragen, daß du ein Führer in einer Gemeinschaft sein darfst, die du verkörperst. – Am nächsten Morgen fiel der Hitlerjunge Herbert Norkus von der Hand marxistischer Mordbanditen. Wo damals der kleine Hitlerjunge fiel, da steht heute eine Jugendbewegung von eineinhalb Millionen Kämpfern. Jeder einzelne bekennt sich zum Geist des Opfers, der Kameradschaft. Ich möchte, daß wir gerade in dieser Stunde uns zu seinem Gedenken erheben. – Wir wollen weiterkämpfen in seinem unbeugsamen Geist. Heil Hitler!“

Szene aus „Hitlerjunge Quex“

Es wird dunkel im Saal.

Trommelwirbel verkünden ein großes Erlebnis: Das Kämpfen, Leiden und Sterben eines Hitlerjungen!

Zwischen zwei Welten lebt er, der 15jährige Heini vom Beußelkietz, zwischen dem ihn umwerbenden und umlauernden Bolschewismus seines Stadtviertels und dem Leben der Hitler-Jugend, das er auf einem Ausflug mit der kommunistischen Jugendorganisation von ferne wie einen Traum erlebt und lieben gelernt hat.

Der Vater, der Freund, die Umgebung – alles rot. In diesem Elend lebt Heini so lange, bis „die Anderen“ ihn aufnehmen, die „Nazis“, die sich in der gefährlichen roten Gegend einen Keller eingerichtet haben und für die Bewegung werben durch ihr Beispiel, durch Kameradschaft und Zucht, ihnen schließt sich Heini an, gilt zunächst als Verräter, rechtfertigt sich aber, indem er die Hitlerjungen vor einem Attentat der Kommune rettet. Nun gehört er ganz zu ihnen. Die Mutter hat sich durch den Gashahn ums Leben gebracht, weil sie das Dasein mit dem stellungslosen Mann nicht ertrug. Heini wohnt mit seinen Kameraden zusammen, wird aber von den Roten gehaßt und gesucht. Wieder, bei einer Wahlschlacht, opfert er sich, indem er in dem roten Viertel Zettel verteilt: dabei lauern die Kommunisten ihm auf, umstellen und jagen ihn wie ein Wild und machen ihn kalt. Er hat noch eine letzte Vision: während er noch einmal das Lied von der Fahne hört, sieht er sterbenden Auges die unendlichen Scharen der Hitler-Jugend anmarschieren, darüber die Hakenkreuzfahne im Licht einer helleren Zukunft ... Das ist der Inhalt des Films, der sich an den Roman „Hitlerjunge Quex“ von K. A. Schenzinger hält. Der Film „Hitlerjunge Quex“ ist schon ein Stück Geschichte. Wie der Hitlerjunge Quex, so haben Tausende von Jungens um ihre Fahne und ihre Idee gekämpft und gelitten, so sind sie dafür gestorben. „Und der deutsche Spießbürger hat sich faul im Bett umgedreht, hat sich die Schlafmütze über die Ohren gezogen, hat etwas gegähnt von Lausejungen, die keine Ruhe gäben und besser in die Schule gehen sollten. Sie sind in die Schule gegangen, in die Schule des Opfers und der Pflicht. Non scholae, non vitae, sed morti discimus. Wie oft noch in der deutschen Geschichte muß eine tapfere Jugend dem Feinde die Brust entgegenwerfen, bis die Satten und Weisen im Lande Ehrfurcht vor dieser Freiheitssehnsucht haben?“

Hans Steinhoff hat es meisterhaft verstanden, in der Führung der Darsteller, besonders durch den Einsatz von Nichtschauspielern, jedes verstiegene oder pathetische Moment fernzuhalten. Manches Bild und mancher Dialog sind unvergeßlich: Claus Clausen, der Bannführer, und Heinrich George, der Prolet, im Gespräch um Deutschland. Der Film erinnert stofflich in manchem an seinen Münchener Vorläufer „SA-Mann Brand“, der nur ein konstruiertes Theaterstück war, das sich gesinnungsgemäß orientiert hatte. Im „SA-Mann Brand“ war noch die Gegensätzlichkeit der Nationalsozialisten und Kommunisten zu sehr aus der Leidenschaftlichkeit des Kampfes gesehen. Hier aber ist alles bis aufs feinste abgetönt, ist alles menschlich gefühlt und dennoch mit der reinen Entschiedenheit und dem reinen Bekenntnis zur nationalsozialistischen Idee gestaltet. Diese Ufa-Schöpfung hatte Zeit zum Reifen und leitet eine neue Ära des Filmschaffens ein, das nicht mehr auf den Geschmack der Masse liebedienend Rücksicht nimmt, sondern sie zu neuen, edlen Lebensgefühlen emporreißt, indem es erhabene und allgemeinverständliche Sinnbilder deutschen Kämpfens und deutschen Wirkens schafft.

Wenn mit dem „Hitlerjungen Quex“ zum erstenmal in großem Stil der Versuch unternommen wurde, die nationalsozialistische Ideenwelt filmkünstlerisch zur Darstellung zu bringen, so ist dieser Versuch, soweit das bei den ganz neuartigen Methoden überhaupt möglich ist, auf der ganzen Linie gelungen.

„Die Ufa sowohl wie alle an diesem Film Mitwirkenden haben sich nicht nur um die Entwicklung der deutschen Filmkunst, sondern auch um die künstlerische Gestaltung nationalsozialistischen Ideengutes ein großes Verdienst erworben. Wer im Ufa-Palast am Zoo erlebt hat, wie bei dem Tode des Hitlerjungen Quex das Publikum auf das tiefste hingerissen und erschüttert war, der kann sich ungefähr eine Vorstellung machen, welche Möglichkeiten im deutschen Film noch beschlossen liegen, und welche ungeheuren Aufgaben damit unser harren“.

Mit diesen Worten dankte Dr. Goebbels der Ufa in einem Brief an ihren langjährigen Produktionschef Ernst Hugo Correll.

„Hitlerjunge Quex“ ist der Film vom Opfergeist der deutschen Jugend der Nachkriegszeit.

„Unsere Fahne flattert uns voran,
In die Zukunft ziehn wir Mann für Mann.
Wir marschieren zu Hitler durch Nacht und durch Not
Mit der Fahne der Jugend für Freiheit und Brot.
Unsere Fahne flattert uns voran.
Unsere Fahne ist die neue Zeit,
Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit.
Ja, die Fahne ist mehr als der Tod!“

Der Traum von der Leinwand

Unter den Wunschträumen und geheimsten Sehnsüchten vieler junger Männer und Mädchen dürfte der Traum von der Leinwand keine geringe Rolle spielen, der Wunsch: ein berühmter Filmstar zu werden. Das beweisen die täglich in den Besetzungsbüros der Berliner Filmgesellschaften zu Dutzenden einlaufenden Briefe aus allen Orten des Reiches, Angebote, die alle mit der bestimmt mit Herzblut geschriebenen Bitte enden: „Ich will zum Film!" Man könnte oft über diese sonderbaren Offerten lachen, wenn man nicht wüßte, mit wieviel Hoffnung und Glauben sie auf die Reise nach Berlin geschickt worden sind. „... Zwar bin ich nicht mehr ganz jung, aber doch noch voll von jenem Liebreiz, der das Weib zur Krone der Schöpfung erhebt. Wie viele haben mir schon gesagt, daß ich es trotz meines Alters von 53 Jahren noch mit mancher Vierundzwanzigjährigen aufnehmen könnte..."

Hansi Knoteck

„... Meine Haut ist zart wie ein Pfirsich. Meine Wangen haben die Farben eines saftigen Apfels, meine Stimme den Klang einer Nachtigall, die im Frühling ihr Liebeslied zwitschert..."

„... Es liegt mir nicht, verehrte Direktion, mich jemandem anzupreisen. Es wird Ihnen genügen, wenn ich Ihnen die Adresse all der Herrschaften mitteile, bei denen ich, um mein Brot zu verdienen, Klavierunterricht erteilt habe. Wie gern würde ich die Notenblätter mit der Filmrolle vertauschen..."

„... Teile Ihnen mit, daß ich nicht abgeneigt wäre, in die Filmbranche umzusatteln. Bin Kaufmann, 1,70 Meter groß, schlank, blond, sehr gut und männlich aussehend. Die Frauen unserer Stadt sind sehr hinter mir her und würden bestimmt, sowie ein Film von mir herauskommt, in das betreffende Kino gehen. Ich führe den Beinamen ‚der zweite Willy Fritsch'. Sollten Sie für meine Offerte Verwendung haben, erbitte ich umgehenden Bescheid, was ich jährlich bei Ihnen verdienen könnte und wie der Film heißt, den ich spielen soll..."

„... Wie ich in der Zeitung las, bleibt Marlene Dietrich in Amerika. Jetzt ist der Zeitpunkt für mich gekommen, Herr Direktor, ich vertraue mich Ihnen an. Machen Sie aus mir einen Star, der die Welt begeistern soll. Glauben Sie mir, ich wirke ebenso betörend wie die Marlene..."

„... Ich habe mir auch schon einen Künstlernamen ausgedacht. Tutti Albina. Hoffentlich gefällt er Ihnen!..."

„... Ich will mich zum Film melden, weil ich große Begabung habe. Ich habe 40 Filme ausgearbeitet, die meisten davon sind Lachfilme. Sollte die Direktion doch Interesse an meiner Kunst haben, dann bitte ich Fahrgeld oder Vorschuß zu senden!..."

Alle diese rührenden Briefe bringen keinen Erfolg. Nur ganz selten erfüllen sich die aus ihnen strömenden Sehnsüchte. Alle Träumer von Film und Ruhm müssen sich klarmachen,

Christl Mardayn

Lola Chlud

Carola Höhn

Willy Birgel

Hilde Weißner

Trude Marlen

Inge List

daß es beim Film des neuen Deutschlands keineswegs nur noch auf die „absolute Schönheit" ankommt, wie es hauptsächlich zur Zeit der stummen Filme, dann aber auch noch in den letzten Jahren beim Tonfilm der Fall war. Oft genug entdeckt erst die Kamera ein filmtalentiertes Gesicht, das im Leben vielleicht überhaupt nicht auffällt, vielleicht sogar manchen enttäuscht. Oft entscheidet für das Glück beim Film ein eigenartiges Lächeln, ein charakteristischer Gang, eine stille Herbheit, oft ein melodischer Klang der Sprache, immer das schauspielerische Können.

Die normale Laufbahn einer Filmnovize von heute ist immer wieder gründliche und fachliche Ausbildung in einer Schauspielerschule, Kampf um die schlanke Linie bei einer Gymnastiklehrerin, verschämtes Debüt auf einer kleinen Provinzbühne und von hier eines Tages durch zielbewußtes, leidenschaftliches Streben oder auch durch Zufall der Sprung zum Film. In hundert Fällen kommt es vielleicht einmal vor, daß sich ein ganz hervorragendes Talent ohne alle Vorbildung durchsetzt.

Parallel zum weiblichen Nachwuchs hat sich auch das männliche Filmideal gewandelt: der sogenannte „Beau", der magazinschöne Mann, der fast immer „feminin" wirkte, hat auf der Leinwand unserer harten Zeit keinen Platz mehr. Er wird durch frische, sich natürlich gebende, sportlich gestählte und immer arbeitsame und strebende Typen des Alltags ersetzt.

Auch Schauspieler, die schon lange Zeit beim Film mit oder ohne Erfolg tätig sind, müssen zum „Nachwuchs" gerechnet werden, wenn sie etwa jahrelang an der Rolle

Erste Probeaufnahme

Dorit Kreysler

ihres Lebens vorbeigefilmt haben und plötzlich in einer ganz anders als bisher gearteten Rolle ihre ursprünglichen wesensechten Eigenschaften und Vorzüge entdecken. So muß Hans Albers in seiner erfolgreichen Laufbahn mehrmals zum „Nachwuchs" gezählt werden. Viele Jahre hindurch war er im stummen Film der Salonlöwe und zynische Verführer mit Frack und Zylinder, bis sein erster Tonfilm „Die Nacht gehört uns" mit und in ihm eine ganz neue Haltung, einen ganz neuen Typ freilegte. Dann typisierte man ihn wieder ein paar Jahre zum „Sieger" im Sinne des „Hoppla, jetzt komm' ich", bis er in den Filmen „Gold" und „Flüchtlinge" als tiefschürfender Charakterdarsteller für die Filmkunst wieder einmal die große Nachwuchs-Überraschung wurde. Ähnliche Wandlungen hat auch Willy Fritsch durchgemacht. „Nachwuchs" aus alten Stars ist für die Filmherstellung angenehmer und billiger als der Nachwuchs aus dem Heer der Unbekannten.

Der Regisseur Carl Froelich hat hierüber sehr ernste Worte gesprochen, weil er als Praktiker die Kosten kennt, die das Suchen nach neuen Darstellern verursacht: „Da die jungen Kräfte sich noch nicht mit Sicherheit und Verständnis vor der Kamera bewegen so wie gut eingearbeitete Darsteller, verursacht eine stärkere Verwendung von filmunerfahrenen Darstellern eine weit längere Drehdauer, und die dadurch hervorgerufenen Kosten – man bedenke, daß jeder Drehtag allein etwa achtzehnhundert Mark an Miete, Strom und technisches Personal kostet, ganz abgesehen von den Gagen – übersteigen häufig die Differenz zwischen den Gagen der Nachwuchsdarsteller und denen der Stars um ein beträchtliches." Dennoch weiß auch Carl Froelich, daß der Film immer wieder neue Gesichter und junge Kräfte braucht, weil sie besonders in volksverbundenen Filmen oft unmittelbarer und überzeugender wirken als die längst bekannten. Die Ufa hat sogar ein besonderes Besetzungsbüro eingerichtet, dessen Leitung die Auf-

gabe hat, junge Schauspieler und Schauspielerinnen systematisch zu suchen. Der Leiter reist ständig in Deutschland herum, besucht unauffällig alle Sprechbühnen, von den größten Theatern bis zu den kleinsten Spielgemeinschaften. Fallen ihm ein oder mehrere Mitglieder des Ensembles auf, so bestellt er sie zu Probeaufnahmen nach Berlin. Nicht alle Probeaufnahmen öffnen den Kandidaten den Weg zum Film. Bei vielen machen sie die Untauglichkeit rücksichtslos offenbar, anderen tragen sie den Rat ein, sich auf der Sprechbühne noch mehr zu vervollkommnen. Nach der Probeaufnahme ist schon so manche hochgespannte Hoffnung stark gedämpft oder für immer zerstört worden. – Wie viele neue Gesichter sind in den letzten Jahren im Tonfilm aufgetaucht! Die illustrierten Zeitungen und Magazine waren voll von Bildern von diesem „talentierten Nachwuchs". Viele sind schon wieder sang- und klanglos verschwunden, nachdem sie ein- oder zweimal auf der Leinwand erschienen sind. Kaum zehn von hundert haben sich durchsetzen können. Kleines Fräulein und junger Mann, mißtraue den Ermutigungen von Onkel Heinrich und Tante Aurelia, wenn sie dich zum Film hetzen wollen, weil du ein schönes, ebenmäßiges Gesicht und eine gute Figur hast, weil du die Schönste oder der Eleganteste im Städtchen bist. Denke stets daran: Wir brauchen stimmlich geschulte, mikrophongeeignete und darstellerisch befähigte Künstler, die eine Rolle wirklich erleben und aus tiefsten Seelengründen heraus schöpferisch gestalten können. Die endgültige Prüfung wird immer von dem Publikum und der Pressekritik erfolgen. Diese beiden harten und unbarmherzigen Examinatoren entscheiden letzten Endes über Sieg und künstlerische Karriere, sie teilen aber auch die Lorbeerkränze aus. Das erwachte Film-Deutschland braucht noch viele junge kämpfende Talente. Dieser Nachwuchs vor die Front! Reichsminister Dr. Goebbels hat einmal für die Filmschaffenden folgende Leitsätze aufgestellt, die der Nachwuchs sich tief ins Herz brennen sollte:

„Eine Folgerung, die wir ziehen mußten, war die Ausschaltung der Juden. Das mag hier und da zu einer menschlichen Tragödie führen. Das kann uns aber so leicht nicht berühren, da in den vergangenen 14 Jahren auch manche menschliche Tragödie zu verzeichnen war, die in dem Falle aber nicht die Juden, sondern uns betraf. Damit war schon jungen deutschen Talenten wenigstens der Weg frei gemacht, sich zu bewegen. Daß sie noch nicht überall durchgedrungen sind, das liegt zum großen Teil an ihnen selbst. Denn es kann nicht Aufgabe der Regierung sein, ein Genie zu machen. Ein Genie pflegt sich im Leben selbst anzumelden, es fragt nicht, ob es kommen darf. Und das Genie findet auch Mittel und Wege, um das Ziel zu erreichen. Wenn in der deutschen Jugend filmische Talente oder gar filmische Genies vorhanden sind, dann werden sie auch irgendwann einmal kommen.

Wir wollen, daß der Filmdarsteller wieder ein künstlerisches Verantwortungsgefühl besitzt, daß er sich nicht nur seiner Firma und seinem persönlichen künstlerischen Ruf verpflichtet fühlt, sondern daß er in sich wie jeder Mensch, der im öffentlichen Leben steht, auch eine Verpflichtung der Öffentlichkeit gegenüber empfindet und daß die Filmwirtschaft nicht nur schablonisierte Modetypen bietet, sondern auch wieder neue Talente entdeckt und auch mit den alten Talenten wieder neue Möglichkeiten ausprobiert, die Schranken sprengt, in denen bisher die bekannten Talente in Deutschland eingezwängt worden sind. Was wir wollen, ist, daß man auf der Leinwand Menschen statt Larven sieht. Wie wir im Leben Menschen sehen, wollen wir im Theater und in der Kunst auch Menschen dargestellt sehen.

Das wollen wir von der Kunst, und diese Kunst wird auch wieder den Kontakt mit dem Leben finden, weil sie das Leben ja selbst wieder gestaltet, weil sie wieder selbst die Bahnbrecherin des Lebens ist, weil sie selbst nicht hinter dem Leben marschiert, sondern sich an die Spitze des Lebens stellt. Dann hat der Film für die Zukunft ein Anrecht darauf, als eigene Kunstgattung gewertet zu werden. Dann braucht er nicht mehr zu Bühne und Rundfunk in Konkurrenz zu treten, dann hat er sein eigenes Gesicht und auch seine eigene Gesetzlichkeit. Sie können in der Tat stolz darauf sein, daß Sie auf einem Gebiete der deutschen Kunst mitwirken dürfen. Es gibt eigentlich im Leben kein größeres Glück, als öffentlich für ein Volk tätig sein zu können. Das ist das größte Glück, das der Mensch empfinden kann, und je höher ihn seine Tätigkeit bringt, desto höher und größer wird die Verantwortung, aber auch die Befriedigung, die er durch seine Arbeit findet. Und das ist dann eben auch der Ewigkeitswert unseres zeitlich so begrenzten Lebens, das ist das, was uns über die Generationen hinweg in künftige Jahrzehnte und Jahrhunderte hineinreichen läßt, nämlich das Bewußtsein, daß wir Werte schaffen, die die Jahre überdauern."

Und wie sieht es mit dem Komparsenberuf aus? So wird mancher Leser und Filmbilderfreund fragen. Das bekannte Fachblatt „Film-Kurier" soll die Auskunft geben: „‚Fachnachweis für Filmdarsteller' – schwarz sind die Glasschilder am Eingang des Komparsennachweises in der Berliner Kronenstraße, aber golden die Buchstaben, die daraus leuchten. ‚Film' – golden leuchtendes Wort im Dunkel des Alltäglichen, Lockruf und Verheißung seit Anbeginn seines Daseins schon.

Noch immer ist der Warteraum im Komparsennachweis ein Warteraum des Glücks. Glück – das kann schon eine kleine Rolle sein im Ensemble, ein Soldat unter hundert anderen im Atelier, ein Tänzer in einer Riesenballsaaldekoration, ein Diener, ein Mann auf der Straße.

Und was sind es für Männer, die dort warten? Jedes Alter, jedes Gesicht ist vertreten, die Nachweiskartei nennt ihre Eigenschaften, ihre Fähigkeiten. Charakterdarsteller überwiegen. Markant die Gesichter, am meisten der Sportstyp, braungebrannt vom letzten Wannseesonntag, jung, kräftig. Dann die Galgenphysiognomien, merklich wenig vertreten allerdings, zuweilen aber doch danach angetan, das Sitzen am gleichen Tisch zu einer recht unheimlichen Angelegenheit zu machen. Alte Herren weiterhin, mit schlohweißen Haaren, tausend Falten im Gesicht, Senioren der Komparserie, immer wieder einmal vonnöten für manchen Film. Da ist kein Nimbus mehr um das Wort ‚Filmdarsteller'. Arbeit ist es wie jede andere, und die Arbeit will ernst genommen sein. Alle die Sitzenden, Wartenden, Hoffenden nehmen sie ernst, sind dankbar und zufrieden, wenn es ‚geklappt' hat, und sind nicht verzweifelt, wenn wieder einmal das Glück einen Tisch weitergegangen ist.

‚Film' – goldenes Wort auf schwarzem Grund, es leuchtet an der Tür des Warteraums, eines Raums der Kameradschaft, der Werkgemeinschaft derer, die dem Film dienen, wie er ihnen dient, weil er sie braucht – Komparsen."

Für immer stumm....

Der Schnitter Tod macht nicht halt vor Ruhm, Ehre und Popularität. Aber unsere Filmschaffenden kann er doch nicht so einfach aus dem Leben fortlöschen, wie er es mit den anderen gewöhnlichen Sterblichen tut. Der Tonfilm hat deswegen zuweilen auch etwas Geisterhaftes. Die Toten können zu uns reden, mit ihren lebensechten Stimmen, ihren unvergeßlichen Augen, ihren sprechenden Händen. Wir vergessen vor der Leinwand für zwei Stunden oft das Grab und unsere Tränen.

Aber auch dem Filmmimen flicht die Nachwelt keine Kränze für alle ewigen Zeiten. Eines Tages verfällt auch das Filmzelluloid mit seinen herrlichen Bildern und geheimnisvollen Tonaufzeichnungen in ein Nichts, und außerdem ist unsere Zeit raschlebig, undankbar, vergibt den Ruhm meist nur für ein paar Jahre und vergißt heute oft sogar die Lebenden, denen sie gestern noch zujubelte. Und dann sind auch die Großen der Leinwand für immer stumm ...

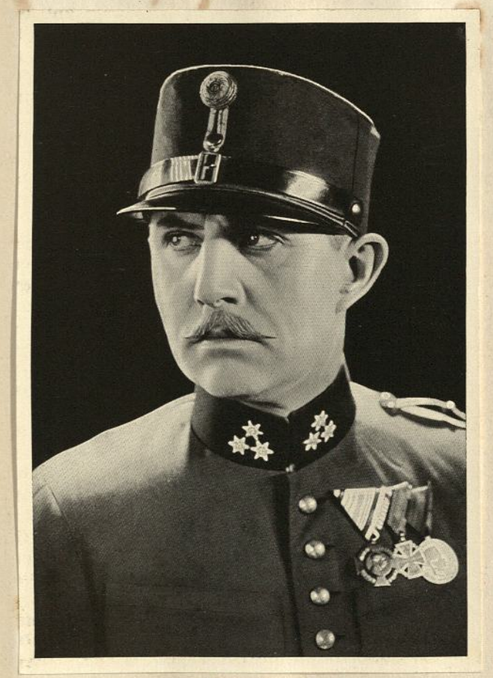
*

1930 starben die Meisterregisseure Lupu Pick und F. W. Murnau. Lupu Pick starb mitten in einem Bankett. Einen Tag nach einer großen Rede über die Bedeutung der Filmschaffenden in der Filmindustrie und gerade in den Tagen, als sein erster Tonfilm „Gassenhauer" die Zensur mit Glück passiert hatte.

Bei Murnau hat ein Autounfall in Santa Barbara bei Hollywood den Schlußpunkt unter ein erfolgreiches Leben gesetzt, das nur einige vierzig Jahre währte. Er hat die Aufführung seines Südseefilms „Tabu", dem er zwei Jahre und sein ganzes Vermögen geopfert hatte, nicht mehr erlebt.

*

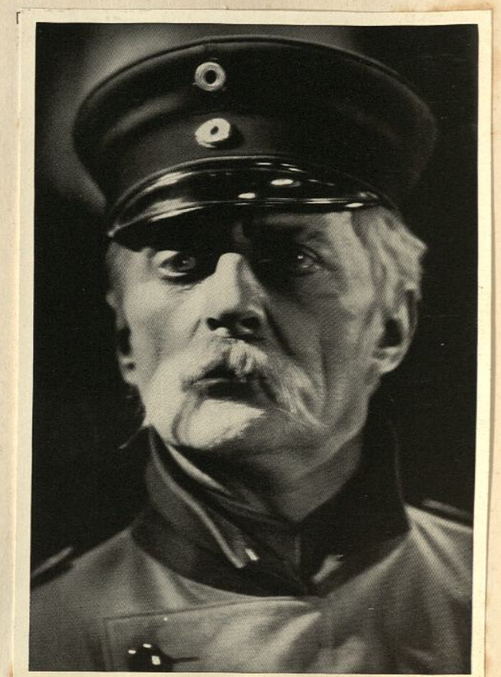
Bruno Kastner ist einmal der populärste männliche deutsche Filmstar gewesen, dessen Name allein ein Jahrzehnt lang genügte, um die Filmtheater bis zum letzten Platz zu füllen. Auf der Sprechbühne war er nie mehr als ein durchschnittlicher Episodendarsteller, ein Bonvivant in leicht gezimmerten Amüsierstücken, ein Salonlöwe ohne künstlerische Ambitionen. Der stumme Film machte ihn dagegen zu einem Star, weil der stumme Film Menschen brauchte, die gut, schön und elegant aussahen, und diese Forderung erfüllte Kastner voll und ganz – mit seinem ewig strahlenden Lächeln, seiner guten Figur und einem immer gutsitzenden Anzug. Er fing beim Film an als Asta Nielsens Partner in „Die Tochter der Landstraße" und „Engeleins Hochzeit", so weit geht sein Filmdebüt zurück. Danach währte es nicht lange, bis der schöne Bruno in der vordersten Reihe der Filmstars stand neben Olli Oswalda, Ellen Richter, Dorit Weixler, Lotte Neumann und Mia May. In allen Nachrufen wird



Bruno Kastner

Albert Paulig

Paul Biensfeldt



Max Adalbert als tönender „Hauptmann von Köpenick“

der Tonfilm für seinen Abstieg verantwortlich gemacht. Alle seine Anstrengungen in tönenden Charakterrollen führten zu keinem Erfolg. Seine Rollen wurden immer kleiner, und eines Tages war der Anschluß ganz verpaßt. So glaubte er, noch als einzigen den Anschluß an den Tod suchen zu müssen.

*

Auch Albert Paulig ist 1933 durch den Tod abberufen worden. Bereits 1903 trat er im Film auf. Er wußte schließlich gar nicht mehr die Titel aller Filme, in denen er aufgetreten war. Pauligs einzigartige Figuren, schrullige ältere Herren, werden uns auf der Leinwand noch lange Zeit fehlen.

*

Ein paar Wochen später folgte wieder einer von der alten Garde der Filmdarsteller: Paul Biensfeldt. Er ist buchstäblich in den Sielen gestorben. Ein paar Tage vor seinem Abschied für immer sah man ihn noch in vollster Arbeit im Tonfilmatelier. Biensfeldt hat sich schon zu einer Zeit dem Film zugewandt, als seine Kollegen ihn noch als zweitrangige Kunst verdammten. Im Film spielte er seine Episodenfiguren wie bei Brahm auf der Bühne, stets mit dem Ensemblesinn, der seinen Rollen im Gesamtrahmen des Films zukam – immer taktvoll, humorvoll, liebenswert. Und als der Tonfilm

Wilhelm Diegelmann

kam, fühlte er sich erst recht in seinem Element und verschmolz in vielen tönenden Filmwerken Mimik und Sprache zu einem künstlerischen Ganzen.

*

Max Adalbert ist auf einer Gastspielreise gegen Ende 1933 in einem Münchener Hotel gestorben. Mit ihm ging ein großer Charakterdarsteller und der Repräsentant des Berlinertums für immer aus dem Film fort. In Berlin als Bühnendarsteller schon immer beliebt, wuchs seine Popularität durch den Tonfilm immer mehr. Ich erinnere nur an seinen Feuerwehrhauptmann in der „Schlacht von Bademünde“, an seinen Markthalleninspektor in „Das Ekel“ und an seinen Schuster Weigelt in „Mein Leopold“.

*

Kurze Zeit nach dem Ableben von Max Adalbert ist auch Julius Falkenstein von uns gegangen. Er gehörte zu den wenigen Komikern, die in Berlin geboren waren, aber weder auf der Bühne noch auf der Leinwand den Berliner Humor vertrat, kein Komiker, der mit dem Dialektwitz sein Spiel trieb. Er hat sich stets seinen eigenen Humor als Schauspieler zurecht gemacht. Er wußte stets seinen Figuren neue originelle Züge zu verleihen, sie mit komisch wirkenden Eigenschaften auszustatten und sie dadurch zu einem „Original“ zu machen. Dadurch wurde der Künstler selbst zu einem Original: er war für das Publikum „Jule“ geworden. Ein Beweis für seine große Volkstümlichkeit.

*

1934 ist Wilhelm Diegelmann, einer der allerletzten der alten Schauspielergilde, von uns gegangen: er schöpfte im Leben, auf der Bühne und im Film gern und behaglich aus dem Vollen und wollte daher mit seinen zweiundsiebzig Jahren immer noch nicht aus seinem beruflichen Wirkungskreis abtreten. Er war der ewige Fal-

staff der Bretter und der Leinwand. Ein paar Tage vor seinem Tode spielte er noch im Deutschen Theater in „Rembrandt vor Gericht“ und ging in den Proben zu Hebbels „Nibelungen“ mit Leib und Seele auf, dem nächsten Bühnenstück, in dem er mitwirken wollte.
Auch Diegelmann kam sehr früh zum Film. Als die ersten „Autoren-Filme“ gedreht wurden, holte man auch „Papa Diegelmann“, wie er schon vor zwanzig Jahren genannt wurde, und seitdem hat ihn der Film nicht mehr freigegeben. Mit seinen Rollen im „Blauen Engel“, in „Hans Westmar“ und im „Schimmelreiter“ hat er sich ein bleibendes Denkmal für seine Tonfilmtätigkeit gesetzt.

*

Hansi Nieses erster großer Tonfilmerfolg war die „Blumenfrau von Lindenau“. Unvergeßlich, wie sie um ihr Hündchen kämpfte. Sie wurde von Film zu Film beliebter, bis plötzlich die helle Freude an dem Film „Die Tochter Ihrer Exzellenz“ gedämpft wurde durch die Wehmut herzlicher Erinnerung an Hansi Niese. Sie spielte in diesem Film zum letztenmal. Bald nach Beendigung der Aufnahmen in Neubabelsberg schloß sie in Wien für immer die Augen. Diese Augen, die niemals leer blicken konnten, in denen sich stets die Seele eines prächtigen, ganzen Menschen spiegelte. Hansi Niese hat gleich zum Beginn des Films ihre große Szene. Vielleicht die größte des ganzen Films. Wie sie, verschämt und stolz, erschrokken und doch gegen die sture Kälte eines Paragraphen aufmuckend, ihre Personalien angibt.
Im Schlußbild steht Hansi Niese und winkt, gütig lächelnd, wie wir es so oft gesehen haben. Es ist, als wollte sie ihren vielen, vielen Freunden ein letztes Lebewohl zurufen. Sie nimmt lachend Abschied von uns, nach ihrem Tode, obwohl sie schon längst in kühler Erde ausruht, für immer stumm ...

Hansi Niese

Inhalt

Seite

Geburt und Kindertage des Tonfilms 5–7
Das Grammophon hinter der Leinwand – Synchronismus – Oskar Meßter – Tonfilm 1903 bis 1906: Die lustige Witwe – Die Schallgravierung auf dem Filmband – Die Photographie des Tons – Das Tri-Ergon-System

Amerika im Tonfilmtaumel 8–9

Die gewonnene deutsche Tonfilmschlacht 10–16
Pro et contra – Film ist Elektrizität – Wiegen-Tonfilme – Melodie des Herzens – Der weiße Teufel – Der unsterbliche Lump – Die letzte Kompagnie – Der blaue Engel – Hokus-Pokus

Die Furcht vor den Geräuschen oder der technische Umbruch 17–24
Das Haus ohne Fenster – Die geräuschlose Beleuchtung – Geniale Belüftung – Die Wandlungen der Kamera – Filmarchitektur und Akustik – Auch der Regisseur verstummt – Das Mikrophon – Die Läuterung des Tons – Der Tonmeister – Die Tonfilm-Außenaufnahme – Der Dichter mit der Schere – Das Tonfilm-Manuskript

Tonfilm-Operetten 25–28
Liebeswalzer, die erste Tonfilm-Operette – Die Drei von der Tankstelle – Serien von Tonfilm-Operetten – Ihre Hoheit befiehlt – Ronny – Der neue Stil der Tonfilm-Operette

Das hohe C auf der Leinwand 29–32
Sängerfilme – Jan Kiepura – Die singende Stadt – Das Lied einer Nacht – Mein Herz ruft nach dir

Tonfilm-Regisseure und ihre Werke 33–59
Ludwig Berger (Walzerkrieg) – Geza von Bolvary – Erik Charell (Der Kongreß tanzt) – Erich Engel (Inge und die Millionen) – Arnold Fanck (S. O. S. Eisberg – Der ewige Traum) – Carl Froelich (Mieter Schulze gegen Alle) – Karl Hartl (Die Gräfin von Monte Christo. F. P. 1 antwortet nicht. So endete eine Liebe) – Friedrich Hollaender (Ich und die Kaiserin) – Charles Klein (Wenn am Sonntag Abend die Dorfmusik spielt) – Karl Lamac (Fräulein Hoffmanns Erzählungen. Klein-Dorrit) – Gerhard Lamprecht (Der schwarze Husar. Emil und die Detektive. Ein gewisser Herr Gran. Turandot) – Anatol Litwak (Nie wieder Liebe) – Paul Martin (Ein blonder Traum) – Heinz Paul (Wilhelm Tell) – Hasso Preis (Liebe und die erste Eisenbahn) – Artur Robison (Des jungen Dessauers große Liebe. Fürst Woronzeff) – Leontine Sagan (Mädchen in Uniform) – Hanns Schwarz (Liebling der Götter. Bomben auf Monte Carlo) – Robert Siodmak (Quick) – Hans Steinhoff (Rosenmontag. Die Insel) – Wilhelm Thiele (Die Privatsekretärin) – Gustav Ucicky (Im Geheimdienst. Mensch ohne Namen. Der junge Baron Neuhaus) – Erich Waschneck (Acht Mädels im Boot) – Karl Heinz Wolff (Heideschulmeister Uwe Karsten) – Hans Hinrich und Paul Martin (Der Sieger)

Schauspieler führen Regie 60–71
Allgemeines – Harry Piel (Der Herr der Welt. Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt) – Reinhold Schünzel (Das schöne Abenteuer. Saison in Kairo. Die Töchter Ihrer Exzellenz. Viktor und Viktoria. Die englische Heirat) – Leni Riefenstahl (Das blaue Licht) – Luis Trenker (Der Rebell) – Willi Forst (Maskerade) – Hans Deppe (Schloß Hubertus. Ferien vom Ich) – Paul Wegener (Die Freundin eines großen Mannes. Ein Mann will nach Deutschland)

Seite

Vergangenheit wird lebendig 72–78
Das Flötenkonzert von Sanssouci – Die Tänzerin von Sanssouci – Trenck – Der Choral von Leuthen – Yorck – Die elf Schill'schen Offiziere – Theodor Körner – Marschall Vorwärts

Tönende Kriegsfilme 79–84
Westfront 1914 – 1918 – Douaumont – Tannenberg – Kreuzer Emden – Morgenrot – Die Reiter von Deutsch-Ostafrika – Berge in Flammen – Stoßtrupp 1917 – Um das Menschenrecht

Der tönende Kriminalfilm 85–86
Der Tiger – Schuß im Tonfilmatelier – Schuß im Morgengrauen

Alles kehrt wieder 87–90
Mein Leopold – Der Tunnel – Die Finanzen des Großherzogs – Hanneles Himmelfahrt – Csardasfürstin – Charleys Tante

Militär-Groteskfilme 91–92

Drei Sprachen und eine Tonfilmidee 93–94

Wahre Treue zum Film 95–97
Asta Nielsen – Henny Porten (Kohlhiesels Töchter. 24 Stunden aus dem Leben einer Frau. Königin Luise. Mutter und Kind)

Flucht nach Amerika 98–100
Marlene Dietrich – Dorothea Wieck – Lilian Harvey

Film-Deutschland erwache! 101–103
Aus der Goebbels-Rede vom 28. März 1933 – Mai 1933 – Aus der Goebbels-Rede vom 9. Februar 1934 – Die Neuordnung – Der Staatspreis

Flüchtlinge – der Staatspreisfilm 1933/34 104–105

Film muß Volkskunst sein 106–118
Anna und Elisabeth – Reifende Jugend – Abel mit der Mundharmonika – Der Judas von Tirol – Der Schimmelreiter – Gold – Das verlorene Tal – Musik im Blut – Krach um Jolanthe – Die Sporck'schen Jäger – Schwarzer Jäger Johanna – Der verlorene Sohn – Abschiedswalzer – Ich für dich – du für mich – Peer Gynt – Liebe, Tod und Teufel

Heroismus in Partei und Bewegung 119–123
Blutendes Deutschland – Sieg des Glaubens – SA-Mann Brand – Hans Westmar, einer von Vielen – Hitlerjunge Quex

Der Traum von der Leinwand 124–128

Für immer stumm 129–131
Lupu Pick und F. W. Murnau – Bruno Kastner – Albert Paulig – Paul Bienfeldt – Max Adalbert – Julius Falkenstein – Wilhelm Diegelmann – Hansi Niese

Benutzte Quellen

Ich kann mich von dem zweibändigen Werk „Vom Werden deutscher Filmkunst" nicht verabschieden, ohne meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen Herrn Dr. Bernhard Künzig für seine redaktionelle Mithilfe bei der Schilderung der rein tonfilmtechnischen Probleme, Herrn Ernst Werner für seine häufige Unterstützung bei der Auswahl der Bilder und nicht zuletzt dem Verlag „Ross" und der Universum-Film A.-G. (Ufa), ohne deren wertvolles Bildmaterial und Pressearchiv das Werk in der vorliegenden Form kaum hätte zustande kommen können.

Ferner habe ich auf folgendes benutzte Material zu verweisen:

Für die kritischen Besprechungen der einzelnen Tonfilme habe ich mich oft engstens angelehnt an die Filmkritiken der beiden ältesten Filmfachblätter „Kinematograph" (Verlag Scherl, Berlin) und „Licht-Bild-Bühne" (Lichtbildbühnenverlag, Berlin), sowie an die vom Verlag Scherl herausgegebene Publikumszeitschrift „Filmwelt". Darüber hinaus habe ich die Filmkritiken der bedeutendsten Tageszeitungen Berlins und der Provinz studiert und den erstmaligen Versuch gemacht, aus den interessantesten Äußerungen der bekanntesten Filmkritiker Deutschlands synthetisch eine Grundkritik zu formulieren. Bei dieser Methode habe ich mich bewußt und gewollt von meinem eigenen einseitigen Urteil und dem anderer Einzelpersönlichkeiten über die behandelten Tonfilme freimachen können. In den einzelnen Synthesen sind Gedanken und Äußerungen teils verarbeitet, teils wörtlich übernommen worden von Otto Behrens, Kurt Bernhard, Betz, Hans Otto Borgmann, U. H. Brachvogel, Ernst Hugo Correll, Carl Cranz, Dr. G. Dietsch, Paul Dubro, Elverfeldt, Filmikus, Hans Flemming, Dr. Leonhard Fürst, Lola von Göhren, Dr. Werner Grohmann, Hans Grudzinski, Gert Grundwaldt, Willy Haas, Hermann Hacker, Georg Herzberg, von der Heyde, Werner R. Heymann, Carl Hoffmann, Otto Hunte, Herbert Ihering, Emil Jannings, Carl Junghans, W. Kaul, Kirchbach, Eberhard König, Willy Krause, Ernst Krünes, Wolfgang Kühne, Rolf Lauckner, Robert Liebmann, Dr. E. v. Lölhöffel, Kurt W. Marek, Joseph Massolle, Joe May, Alois Melichar, Oskar Meßter, Werner Mewes, Hans Müller, Dr. Odendahl, Fritz Olimsky, P. A. Otte, Irene Parker, Pasett, H. Pfeiffer, Erich Pommer, Marc Roland, Margarete Roschke, Arthur Schetter, Franz Schulz, Hanns Schwarz, Dr. Fritz Seidel, v. Stackelberg, W. E. Süßkind, Hans Tasiemka, Gustav Ucicky, Walter Victor, M. Voigt, Dr. R. Volz, Werner, Paul Wiegand, Richard Wilde, Karl Kurt Wolter u. a. m.

Ich weise ferner jeden Leser dieses Werkes, der über meine Ausführungen hinaus noch tiefer und gründlicher in die Materie vom Werden deutscher Filmkunst eindringen will, auf folgende Fachbücher hin:

Arnheim, Rudolf
film als Kunst. Berlin 1931.

Balazs, Bela
Der Geist des Films. Halle 1930.

Bie, Richard, und Mühr, Alfred
Die Kulturwaffen des neuen Reiches. Jena 1933.

Böhmer-Reitz
Der Film in Wirtschaft und Recht. Berlin 1932.

Brod, M., und Thomas, R.
Liebe im Film. 1930.

Le Cinéma des origines à nos jours
Paris 1932.

Eggert, J., und Schmidt, R.
Einführung in die Tonphotographie. Leipzig 1932.

Engl, Jo.
Der tönende Film. Braunschweig 1927.

Fischer, F., und Lichte, H.
Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilmverfahren. Leipzig 1931.

Freund, Fritz
Kinematographisches Jahrbuch. Wien 1932.

Fülöp-Miller, René
Die Phantasiemaschine. Berlin 1931.

Funk, Alois
Film und Jugend. München 1933.

Gräff, Werner
Das Buch vom Film. Stuttgart 1931.

Gregor, Joseph
Das Zeitalter des Films. Wien 1932.

Günther, Walther
Der Film als politisches Mittel. Leipzig 1935.

Haas, A.
Physik des Tonfilms. Leipzig 1934.

Hadamovsky, Eugen
Propaganda und nationale Macht. Oldenburg 1933.

Hampton, B. B.
A history of the Movies. 1931.

Hubert, Ali
Hollywood. Leipzig 1930.

Kalbus, Oskar
Von der Moritat zum „Gesamtkunstwerk" des Tonfilms. Sonderheft „Die Woche", 1931, Heft 27.

Kaufmann, Dr. Nicholas
Filmtechnik und Kultur. Berlin 1931.

Kinematograph (Jubiläumsausgabe)
Verlag Scherl, Berlin.

Kolb, Richard, und Siekmeier, Heinr.
Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur.
Düsseldorf 1933.

Lange, Helmuth
Filmmanuskripte und Filmideen. Berlin 1931.

Lölhöffel, v.
Wie ein Tonfilm entsteht. Berlin 1934.

Mendel, V.
Ins Zauberreich des Films. Berlin 1930.

Mihaly, D. v.
Der sprechende Film. Berlin 1928.

Munkepunke
1000% Jannings. Hamburg-Berlin 1930.

Porges, Friedrich
Mein Filmbuch. 1933.

Porten, Henny
Vom Kientopp zum Tonfilm. Dresden 1932.

Riefenstahl, Leni
Kampf in Schnee und Eis. Leipzig 1933.

Schrieber, Karl Friedrich
Das Recht der Reichskulturkammer. Berlin 1935.

Stepun, Fedor
Theater und Kino. Berlin 1932.

Stürtz, Günter
Der Produktionsgang eines Tonfilms. Stuttgart 1932.

Traub, Hans
Der Film als politisches Machtmittel. München 1933.

Ullrich, H., und Timmling, W.
Film-Kitsch, Kunst, Propaganda. Oldenburg 1932.

Wirtschaftskurve, Die
Frankfurter Zeitung, Heft IV, 1933.

Wollenberg-Umbehr
Der Tonfilm. Berlin 1932.

für den Leser, der in der Luft der Bibliotheken erstickt und lieber in der frischen Atmosphäre der praktischen Arbeitsstätte atmet, sei folgendes abschließend bemerkt:
Die Schwierigkeiten jeder Arbeit und jedes Studiums über den Film sind insbesondere dadurch begründet, daß kaum eine Möglichkeit besteht, vergangene Filmwerke zu betrachten. Deutschland hat deshalb als einziges Land der Welt ein Reichsfilmarchiv errichtet, das nach seinen eigenen Bestimmungen alle wertvollen Wochenschauen, Kultur- und Spielfilme aufbewahren wird. Das Reichsfilmarchiv sieht seine Hauptaufgabe darin, seinen Filmbestand für wissenschaftliche und praktische Zwecke vorführbereit zur Verfügung zu halten. Daneben besteht im Deutschen Museum zu München eine kleine Sammlung ältester kinematographischer Apparaturen und ein Archiv von Industriefilmen. Neuerdings hat die Ufa für ihren Betrieb in Neubabelsberg eine moderne Filmbibliothek errichtet. Sie verfügt nicht nur über die Buch- und Fachzeitschriftenliteratur zu photographischen und kinematographischen Fragen, sondern erfaßt gleichzeitig eine wichtige Sammlung von Originalunterlagen über den Entwicklungsgang aller Ufa-Filme. Außerdem ist für Besucher des Ateliergeländes eine einprägsame, ständige Ausstellung eingerichtet, die als einzige auf der Welt den Werdegang eines Filmes zeigt.